Lucien Solvay

Le Paysage et les Paysagistes

Théodore Verstraete

Nouvelle édition, revue et complétée.
Dix-huit illustrations.



Bruxelles
Librairie nationale d'art et d'histoire
G. Van Oest & Cie
1906

Le Paysage et les Paysagistes.

DU MÊME AUTEUR

L'Art et la Liberté, in-18 (1881).

Au Pays des orangers, in-18 (1882).

Belle-Maman (dessins de Fernand Khnopff, in-18 (1884).

Petite Histoire des grands peintres (*Antiquité; école italienne*), in-18.

De l'Influence de l'art flamand sur les origines de l'art espagnol, in-8° (1886).

L'Art espagnol, in-4°, illustré; Paris, librairie de l'Art (1887).

L'Art d'aujourdhui et l'Art de demain (Bulletin de l'Académie royale de Belgique, classe des Beaux-Arts, août 1900).

Jean Portaels; Alfred Cluysenaar; Paul Clays; notices dans l'Annuaire de l'Académie royale de Belgique (1903 et 1906).

LE DÉPART POUR LA PÊCHE

Lucien Solvay

Le Paysage et les Paysagistes

Théodore Verstraete

Nouvelle édition, revue et complétée.
Dix-huit illustrations.



Bruxelles
Librairie nationale d'art et d'histoire
G. Van Oest & Cie
—
1906

A HENRI VAN CUTSEM

En souvenir de vieille amitié
et de communes admirations.

L. S.



DANS LA BRUYÈRE

I

Que restera-t-il, dans la postérité, de tant d'œuvres aujourd'hui acclamées, de tant d'artistes honorés, admirés à l'égal des « maîtres » ?

Il est facile de le prévoir, par déduction et par comparaison, quand on considère les œuvres et les artistes qui, parmi tous ceux qui furent célèbres à leur époque, sont parvenus jusqu'à nous, glorieux, d'une gloire que les siècles ont consacrée définitivement.

Œuvres et artistes subirent, dans tous les temps, les mêmes variations de l'opinion publique, tantôt dédaignés, tantôt adulés, victimes d'injustes mépris ou d'engouements factices. Dans tous les temps, il y eut des talents méconnus ou ignorés et des réputations surfaites. La façon dont s'édifièrent les uns ou se démolirent les autres fut seule différente.

La fièvre de notre vie a tout précipité, tout exagéré ; la

lutte pour l'existence a poussé tout au paroxysme. Mais la justice arrive plus vite aussi, et il est rare que des œuvres vraiment belles puissent encore rester inconnues pendant des siècles, comme le furent certaines œuvres de maîtres anciens, longtemps obscurs, puis rendus un jour à la lumière.

Que d'artistes, il y a cinquante ans proclamés demi-dieux, sont aujourd'hui misérablement retombés dans l'oubli! Aux plus tapageurs le silence a répondu, plus profond. Succès d' « emballement », de réclame mensongère, de goût malsain, dus au clinquant de qualités purement superficielles, — succès passagers, qui ne compteront point pour la postérité.

Aux modestes, dont le génie s'ignore et qui trouvent en eux-mêmes leur propre récompense, la revanche arrive tôt ou tard, — trop tard souvent pour qu'ils la connaissent, mais leur mémoire du moins en est auréolée. Les maîtres gothiques, pendant si longtemps méconnus, puis, après eux, Vander Meer de Delft, Hobbema, et bien d'autres encore, rayonnent maintenant de tout l'éclat de l'immortalité.

Qu'avaient-ils en eux, ces dédaignés, pour que la foule se détournât, puis leur revînt tout à coup, repentante de ses anciens et injustes mépris? Ils avaient une âme simple, qui n'attire pas le vulgaire épris de complications et d'artifices, la naïveté, qui aisément paraît de la timidité, et la candeur, apanage des cœurs où ne règnent nuls détours. Les artifices lassent bientôt; le métal, d'abord éblouissant, se ternit à la longue; peu à peu, ce qui est vrai, ce qui est sincère, impose son charme; et cette simplicité candide et naïve, d'abord repoussée, s'épanouit, s'éclaire, survit à tout le reste.

Ces simples, ces naïfs, avaient appliqué toute leur pensée à

ceci : regarder autour d'eux, aimer la nature et l'admirer, exprimer cet amour et traduire cette admiration. Voilà tout leur secret. Emus devant la nature, ils surent lui faire dire ce qu'ils ressentaient devant elle, comme un miroir réfléchissant l'image de leur émotion. Ils ne songeaient pas à l'opinion d'autrui, au succès banal que leur œuvre remporterait ; leur unique ambition était de voir leurs sensations réalisées par l'effort de leur travail et la puissance de leur esprit.

La foule, certes, ne pouvait comprendre tout de suite ce qu'il y avait de force et d'élévation dans la nature ainsi traduite, tranquillement et honnêtement, animée d'un souffle personnel, et si semblable à celle qu'elle était accoutumée de voir, croyait-elle. Il a fallu des années, des siècles, pour que le charme opérât enfin de cette réalité, si belle parce qu'elle est vraie, si captivante parce qu'une âme d'artiste l'a recréée.

« Où l'art est absent », a dit quelqu'un, « manque la vie. » On pourrait dire aussi : où la vie est absente, manque l'art.

Ceux-là qui furent grands et ne périront pas, unirent ces deux conditions de la suprême beauté : l'art et la vie. La vie toute seule n'est que matière, — hélas! combien fragile et périssable! L'art en fait une chose immortelle et divine. Mais l'art qui ne s'inspire pas de la vie et croit pouvoir se reposer tout entier sur l'imagination, le rêve et la fantaisie, ne saurait exister.

*
* *

Et maintenant nous pouvons répéter la question que nous nous posions en commençant : Que restera-t-il, dans la posté-

rité, de tant d'œuvres aujourd'hui acclamées? Sans préciser, nous répondrons : Les plus glorieux dans l'avenir ne seront pas toujours les glorieux d'à présent ; une part de cette gloire est réservée à plus d'un parmi les plus humbles, les moins tapageurs, les plus ignorés même du « grand public ». Quelles que soient notre perspicacité et notre expérience, quelque rapidité que mettent les réputations à se défaire et les revanches à se conquérir, dans la fièvre de nos impressions successives et de notre existence affolée, il restera malgré tout des oublis à réparer et des découvertes à faire.

Il est possible cependant, en nous basant sur ces prémisses, d'entrevoir pour certains de nos contemporains le jugement de l'avenir.

Parmi ces contemporains, il en est un qui nous paraît surtout intéressant, un de ceux qui caractérisent le mieux, à notre avis, les tendances actuelles. Nous avons nommé Théodore Verstraete. L'étude que nous allons lui consacrer nous amènera à examiner en même temps le mouvement de l'art à notre époque et à en tirer quelques conclusions. Car un artiste n'exprime pas seulement sa propre pensée : il exprime toujours plus ou moins celle de son siècle, dont il est une émanation et qui s'incarne en lui d'autant plus fidèlement qu'il aura donné à sa propre pensée plus de force et plus de conviction.



ETUDE DE BOULEAUX

(*Eau-forte.*)

II

Théodore Verstraete (1) eut des commencements étranges.

Sa mère, actrice de réputation et de réel talent, jouait le drame et la comédie au Théâtre-Flamand *(Nationaal Tooneel)*, où son père était second chef d'orchestre; et lui-même, dans cet orchestre, tenait la partie de tambour — parfois même de triangle ou de cymbales, dans les grandes occasions...

Théodore Verstraete n'avait jamais pu apprendre à jouer d'autre instrument; ceux-là lui avaient semblé sans doute les plus conformes, sinon à ses goûts, du moins à son peu de dispositions musicales... Et il s'acquittait de sa tâche en bon fils plutôt qu'en bon exécutant.

Car, dans cette âme naïve, de vagues visions se dessinaient déjà. Tout en concourant assez inhabilement à l'interprétation

(1) Né à Gand en 1851.

de morceaux quelconques, ouvertures, entr'actes ou mélodrames, qui agrémentaient les pièces du répertoire, il n'était pas insensible au charme que certains d'entre eux dégageaient pour lui, malgré tout. Plus tard, il racontait volontiers le souvenir d'une distraction qu'il eut un jour, sous l'empire d'un de ces rêves flottants qui montaient à son cœur... L'orchestre paternel jouait un morceau sans doute particulièrement suggestif; la beauté de la musique l'avait saisi, et peut-être son imagination y venait-elle ajouter quelque séduction inconnue... Il écoutait, ravi, subjugué, — si bien qu'il oublia sa partie concertante... Quand son tour vint, le tambour resta muet. L'exécutant était devenu un simple auditeur. Le bâton impatient du chef lui rappela, trop tard, hélas! qu'il avait manqué son « entrée » et compromis l'effet sur lequel probablement on avait compté. Il se réveilla comme d'un songe lointain... Décidément, il n'était pas né pour être musicien!

Il n'abandonna pas cependant tout de suite ce poste trop bruyant qu'il occupait avec si peu d'attention.

Mais sa vocation allait se dessiner tout à coup, d'une façon imprévue. Il partit avec son père, avec sa mère et toute la troupe de ses camarades, acteurs et musiciens, pour la Hollande, dans une « tournée » que dirigeait l'artiste-imprésario Victor Driessens. Ce voyage, la vue de ce pays nouveau, avec la richesse de son sol humide, l'incessante variété de son ciel, la mélancolie de ses horizons sans fin, l'impressionnèrent vivement. Sa vocation s'était du même coup révélée. En rentrant à Anvers, il déclara à son père qu'il voulait faire de l'art, — non plus de la musique, mais du dessin et de la peinture : la musique ne suffisait pas à ses aspirations; les cymbales et

le tambour rendaient mal ce qu'il ressentait, et la plus belle symphonie n'arrivait pas à contenter son besoin d'expansion et d'enthousiasme... Son père fut touché et acquiesça. Aussi bien, en perdant le concours de son fils comme musicien, il ne perdait pas grand'chose; et même, sans cette aide, les ensembles n'en marchèrent que mieux.

*
* *

Verstraete entra donc à l'Académie, où, détail imprévu, on le mit dans la classe de gravure. C'était en 1867; il avait seize ans. La copie patiente des modèles anciens le rebuta bien vite. Il y apprit du moins à manier le crayon. Mais c'est la couleur qu'il lui fallait. Il entra dans le cours de peinture. Le paysage y était enseigné alors par Jacob-Jacobs, excellent homme, professeur plein de bonnes intentions, mais qui voyait la nature à sa façon, c'est-à-dire de la pire façon. On comprend combien ces principes étroits trouvèrent peu d'écho dans l'âme neuve du jeune élève. Les « sujets » proprement composés et raisonnés du vieux Jacob-Jacobs ne ressemblaient guère à ce qu'il avait tant admiré en Hollande. Le paysage en chambre ne lui disait rien. Il patienta, suivit les cours ponctuellement, concourut, obtint des prix. Mais un jour, fatigué, impatienté, séduit par un beau soleil de printemps qui mettait en lui des ardeurs inconnues, il ne se rendit pas à la leçon; il prit sa boîte à couleurs, fila dans les champs, et hardiment planta son chevalet en pleine campagne... Il resta là plusieurs jours, piochan avec rage. Puis, triomphant, il revint à l'Académie, et, bravement, devant les professeurs et les élèves ahuris, déroula l'étude

qu'il avait peinte, en pleine fougue, d'après nature... Le vieux Jacobs faillit en attraper un coup de sang. Au lieu de le complimenter, il le conspua, lui prédit tous les malheurs, et finalement le congédia.

Théodore Verstraete n'en fut pas autrement marri. Il accepta de bon cœur l'anathème du bonhomme, et pensa qu'il ne perdrait pas trop au change en prenant désormais pour maître — ou pour maîtresse, car il l'adorait, — celle qui venait de lui donner sa première leçon : la nature elle-même. Aimée avec son cœur et vue avec ses yeux, combien elle lui paraissait plus séduisante qu'à travers le tempérament du vieux Jacob-Jacobs! Il s'installa près d'Anvers, à Berchem, au Kiel, puis, un peu plus tard, à Brasschaet, afin de ne plus devoir la quitter, de vivre constamment avec elle, faisant deux parts de son temps : l'une pour la contempler, l'autre pour l'interpréter.

Ah! comme alors le travail marcha bien! En quelques semaines, en quelques mois, l'élève — déjà exercé, préparé par plusieurs années de labeurs assidus, — fit des progrès énormes; et ce fut bientôt tout à fait un artiste. Le poète qui germait en lui avait créé le peintre; et tous deux marchaient, côte à côte, au même but, ravis des mêmes beautés et cherchant, avec la même bonne foi, à les exprimer. A toutes les heures du jour, le matin, le soir, l'infinie diversité de la nature chantait, dans les bois, dans les bruyères, dans les champs, autour de lui, partout, comme une fête. Et Verstraete ne se lassait pas. A force de travailler, il était arrivé à la pleine possession de son métier; son esprit libre pouvait s'exercer à l'aise, dégager, avec un accent de personnalité sans cesse plus marqué, le caractère des choses qu'il voulait traduire sur la toile. C'est à cette épo-

LE HALEUR

que, fertile en productions, que l'on vit apparaître aux expositions d'Anvers, de Gand et de Bruxelles, où déjà, depuis 1873, il avait risqué de timides envois, ses premiers tableaux, vraiment remarquables, ceux qui attirèrent sur lui l'attention et lui valurent ses premières récompenses (1), ceux où le poète domine, s'étale un peu, dans une note sentimentale que le peintre n'a pas encore la force de hausser jusqu'au sentiment large et puissant qu'il atteindra plus tard.

Ce fut aussi l'heure des grands enthousiasmes, des projets fous, des illusions charmantes... Heure bien-aimée, où l'on est jeune, où l'on bâtit, sur les rives fuyantes du Rêve, des palais merveilleux peuplés de visions glorieuses! Verstraete, entouré de quelques amis qui partageaient ses joies et l'encourageaient, et même de quelques disciples, — car son exemple avait fait du bruit et tenté l'esprit aventureux d'autres jeunes gens, indiciplinés comme lui, — vivait en pleins champs, d'une vie rude, mais radieuse, en perpétuelle cordialité avec la nature.

Bientôt, sa maisonnette du Zand, à Brasschaet, ne lui suffit plus. Il avait exploré tout le pays d'alentour; il en avait surpris tous les secrets, et déjà son avidité aspirait à des découvertes nouvelles. Quand il s'éloignait un peu, la nuit, le froid, la pluie interrompaient son travail; il lui fallait retourner chez lui, perdre un temps précieux dans ces allées et venues souvent très fatigantes. L'idée lui vint alors de se construire une maison ambulante, une véritable « roulotte » de forain, qui lui permît

(1) *Dans la bruyère* (Une jeune fille qui tricote en conduisant des vaches), médaille à Anvers et mention honorable à Paris, 1882.

de se faire transporter où il voudrait et d'y rester tout le temps qu'il lui plairait, en bravant les inconstances de la température et sans devoir cesser de peindre. Les parois de sa roulotte étaient garnis, au lieu de minuscules fenêtres, de larges ouvertures vitrées qui laissaient entrer à flots la lumière et ne lui cachaient rien du paysage. Quand la bise soufflait trop fort, quand les éléments faisaient rage, Verstraete s'installait là-dedans, bien à l'abri, comme en plein air; et il travaillait...

*
* *

Il mena ainsi pendant plusieurs années une existence rustique, à la fois très rude et très douce, facilement consolé de toutes les privations et de toutes les fatigues par la volupté constante que lui procurait la poursuite de cet idéal de poésie et de vérité qu'il voulait réaliser, par la vision émue des incessantes beautés qui l'entouraient et lui parlaient leur langage divin. Tour à tour il habita Brasschaet, puis Calmpthout, dont les sites farouches l'avaient particulièrement séduit, à moins que sa roulotte ne le menât plus loin, en d'autres endroits plus ignorés et plus sauvages; — il habita très peu Anvers, où il n'allait qu'aux rares moments de repos obligé ou de soins nécessaires... Car on pense bien que cette vie en plein air devait avoir eu quelque prise sur ce corps pourtant robuste; les rhumatismes se vengaient de l'audace qu'il avait montrée de si bonne heure à les défier. N'importe! Son meilleur réconfort, quand il ne travaillait pas, il le trouvait dans les lieux mêmes où il était accoutumé; pendant que sa main

paressait, son esprit, toujours exalté, créait de nouveaux rêves.

Bien qu'il n'eût reçu qu'une instruction sommaire, nul ne parlait d'art avec plus de justesse, en des termes plus pittoresques, plus saisissants, avec une ardeur de conviction qui lui faisait admirer violemment ce qu'il aimait et détester non moins énergiquement ce qui froissait ses chères idées. O les curieuses et amusantes causeries, les discussions passionnées, fortifiantes, entre amis, — soit qu'il les entraînât avec lui, devant les superbes et infinis aspects des régions campinoises, en pleins sables des polders, voulant qu'ils partageassent ses extases et ses adorations d'artiste, — soit dans les quelques voyages qu'il fit aux expositions importantes auxquelles il prit part et où l'on parvenait à le conduire, après l'avoir arraché, non sans difficulté, à sa besogne familière! Son esprit s'échauffait au choc de ces discussions et y puisait de nouvelles forces. Quelle joie quand, en face de quelque œuvre saine et belle, il croyait découvrir comme un reflet de ses chères visions, entendre comme un écho de ses propres sensations, reconnaître le murmure d'une âme sœur de la sienne! Mais le plus souvent ces longues salles, garnies de toiles sans nombre, où on le voyait errer, mélancolique et silencieux, ne lui inspiraient qu'un regret plus vif de sa nature aimée, et la nostalgie aiguë des campagnes qu'il avait quittées et où il avait hâte de retourner...

*
* *

La Hollande fut le seul pays qui, en dehors de la Campine, l'attira et le séduisit. Il y trouvait, dans une atmosphère semblable, des jouissances d'art analogues en leur diversité. C'est

là qu'il peignit quelques-uns de ses meilleurs tableaux : sa *Digue en Zélande*, son *Haleur*, son *Verger*, etc. Il fit plusieurs séjours, notamment à Schoore, dans le Zuid-Beveland. Et il semble que, durant cette période, son talent se développa, acquit plus de puissance, de largeur et de pénétration, dans la forme et dans le sentiment. Ces horizons plus vastes parurent donner à son esprit un essor plus robuste. Et ainsi il fut amené à diriger son attention du côté de la mer, à étudier à leur tour ces horizons immenses, ces ciels mouvementés, et toute la vie tumultueuse et grave de l'océan. La mer le saisit au cœur, l'extasia, l'enfiévra. Lui qu'avait bercé si souvent la mélancolie douce des nuits d'automne dans les campagnes des polders, se sentit transporté soudain par ce spectacle tout nouveau ; et, non moins que la majesté calme des champs, la colère des éléments, l'éblouissement du soleil sur les eaux changeantes, le grondement sourd des vagues, furent pour lui une source magique d'émotions.

Les nombreux séjours qu'il fit à Blankenberghe marquent une période féconde d'activité. Il partait à l'aube et ne rentrait que fort tard au logis. Souvent il y rentrait comme il en était parti, ayant passé toute sa journée à écouter la merveilleuse chanson des flots et à contempler leur souveraine splendeur, sans avoir touché à ses pinceaux, mais le cerveau hanté des prodigieux spectacles dont il s'était énivré. D'autres fois, il travaillait avec rage, dressant sa toile sur le sable ou sur l'estacade, au milieu même de la tempête, qu'il bravait, et qu'il devait fuir enfin pour ne pas être bousculé ou emporté par elle brutalement. De cette lutte, de cette fièvre, sont nées plusieurs de ses plus radieuses et de ses plus fougueuses marines. La dernière fois qu'il séjourna aux bords de la mer, pendant l'été

de 1894, son labeur fut énorme; il y resta six semaines et il en rapporta une vingtaine de toiles... Il semblait qu'une secrète voix lui eût dit qu'il fallait se hâter, et que cette moisson d'œuvres serait pour lui sans lendemain...

III

Fort, trapu, les épaules larges, le front vaste, indiquant une volonté ferme et tenace, l'aspect d'un campagnard plutôt que d'un citadin, avec, dans son visage bronzé par le hâle du grand air, deux yeux petits et vifs, réfléchis et observateurs, s'allumant tout à coup d'une étincelle d'enthousiasme... Tel est l'homme, — telle est sa peinture.

Peinture solide, rude parfois, maçonnée, quand l'expression cherchée appelle la facture énergique, mouvementée, bien d'accord avec le caractère du « sujet ». Peinture expressive et franche, où transparaissent nettement le tempérament de l'artiste et sa volonté, dans sa force comme dans ses faiblesses, dans ses ardeurs comme dans ses hésitations, dans sa certitude et sa joie comme dans ses doutes et ses découragements. Car les heures d'un artiste ne sont pas toutes pareilles. Tour à tour, la foi qui crée les œuvres emplit le cœur ou s'en retire,

l'exalte ou l'abandonne. Il faut de ces heures-là aux inspirés, de ces heures où les nerfs se détendent, mais d'où l'on sort plus courageux et préparé à de nouveaux combats.

Verstraete les a connues, non moins que d'autres, et peut-être davantage encore, dans l'inquiétude de son esprit chercheur, jamais rassasié, en quête de tout ce qui, dans l'immortel poème de la nature, pouvait le séduire ou le fixer.

Sa marche en avant est facile à suivre au milieu de ses détours multiples. Nous l'avons indiquée déjà brièvement en esquissant la façon dont le peintre naquit à l'art et s'y épanouit. Mais deux particularités le caractérisent dès le début : sa marque originelle d'artiste bien flamand, de coloriste puissant, d'ouvrier robuste, qui affirme et glorifie sa race; et sa préoccupation de ne pas se borner à traduire la vie matérielle du paysage, mais d'y ajouter celle de l'être humain, d'unir ces deux existences étroitement, s'expliquant l'une par l'autre et se complétant, au point de n'en faire qu'une seule.

*
* *

Le coloriste, chez Verstraete, se rattache directement aux maîtres flamands. Il en a la santé et la force. Il en a surtout la franchise. Toute son œuvre en témoigne. C'est une lutte constante avec la réalité, un effort perpétuel pour arriver à la justesse du ton, à la vibration, au rendu précis des choses dans leur ambiance, leur forme et leur coloration. Parfois, dans cette lutte, l'effort dépasse le but; l'exécution, voulant être énergique, est violente; la tonalité paraît presque fausse, à cause de certaines notations d'effets étranges et fuyants, d'heures



AU MOIS DE MARS

crépusculaires ou de midis triomphants impossibles à saisir. Mais rarement le peintre, vaincu, trahit la faiblesse, la crainte ou le renoncement.

Ces escarmouches de l'artiste avec la nature sont curieuses à observer. Elles lui ont fait la main singulièrement souple, l'œil exercé, dans les innombrables « études » qui servaient de préludes ou d'entr'actes à ses œuvres plus complètes, celles où la voix du poète intervenait, s'ajoutant à l'ivresse du maître-ouvrier. La coloration est toujours remarquablement solide ; les verts et les rouges chantent harmonieusement ; les terrains sont établis, les plans exacts, l'horizon bien en place, sous des ciels dont la lumière n'a jamais rien de conventionnel. Et partout c'est la même honnêteté, la même naïveté, dédaignant les « ficelles » et les petits effets, et ne visant qu'à la seule vérité.

Par ces qualités-là, trop rares, Verstraete, avec quelques autres artistes de sa génération, continue la lignée des anciens paysagistes flamands et néerlandais, jadis interrompue, dispersée, retrouvée ensuite à l'étranger, et ramenée enfin depuis trois quarts de siècle à son lieu d'origine.

L'histoire de ces transformations successives est intéressante, croyons-nous, à rappeler ici ; elle servira à nous éclairer sur la situation et l'évolution du paysage moderne.

VI

Le paysage est en effet d'origine bien flamande; c'est dans les Flandres qu'il prit naissance et s'y épanouit.

L'antiquité ne connaissait pas ce sentiment de la nature que les modernes ont éprouvé d'une manière si intense. Introduit dans l'art par le christianisme, qui volontiers opposait « l'œuvre de Dieu » à l'œuvre de l'homme, il s'est développé logiquement, dans l'existence rustique et patriarcale des monastères. Jadis c'étaient des esclaves qui cultivaient le sol. Quand des intelligences moins frustes voulurent bien s'occuper de ce soin, une admiration surgit fatalement dans le cœur des hommes pour ce qu'ils avaient jusqu'alors dédaigné; la solitude engendra en eux, avec des pensées nouvelles, une poésie nouvelle aussi; ils se prirent à aimer ces bois, ces champs, ce ciel, toute cette nature enfin, témoin de leurs travaux, compagne de leurs peines, vivant avec eux des mêmes joies et des mêmes

souffrances; ils y trouvèrent un charme inconnu, une grâce de lignes et de formes dont ils voulurent animer leurs propres créations. L'architecture s'en inspira tout entière. Les cathédrales parurent des forêts; leurs piliers s'élançaient vers le ciel comme des arbres au front couronné de feuillage, et elles semblaient transporter dans la majesté silencieuse des saints lieux la gloire de cette nature immense et vénérée. Ce fut dans le Nord, où les disciples de saint Benoît, de saint Bruno et de saint François avaient établi leur retraite et mettaient en pratique les exhortations des Pères de l'Église, que ce sentiment s'affirma, avec éloquence, dans les œuvres des constructeurs et des statuaires, toutes parées des éléments d'une décoration originale, pour laquelle la flore des bois et des champs et la végétation infiniment variée des pays septentrionaux constituaient une source inépuisable d'ornements. Le moyen âge en est tout parfumé. Des senteurs l'embaument; et comme un reflet du panthéisme antique, rajeuni tout à coup, l'éclaire délicieusement.

La nature, tout d'abord, n'était entrée dans l'art qu'avec ses formes, non avec sa couleur. Timidement, peu à peu, elle offre à la peinture, plus inhabile, sa couleur aussi. Reléguée pendant longtemps au second plan dans la décoration des édifices, humble servante de la sculpture et de l'architecture, elle arrive à s'émanciper. Les verrières, les tapisseries surtout, brodées et tissées, nous montrent bientôt des détails de végétations insensiblement perfectionnés; puis les peintres mêmes, ceux de l'école primitive de Cologne avant tous les autres, s'en mêlent, ajoutent aux images des saints et aux portraits des donateurs quelque fleurette symbolique, se hasardent davantage encore, indiquent çà et là une échappée de naïve campagne, la repré-



LES BOULEAUX

(Eau-forte.)

sentation d'un château, d'un monastère, d'une ville... Et enfin, avec les miniaturistes flamands du XIVe siècle, le paysage triomphe soudain, dans tout son éclat.

Des chefs-d'œuvre nombreux, *le Bréviaire Grimani, le Livre d'heures* de la Bibliothèque de Munich, d'autres encore, — et tous ceux qui, notamment, passant du livre au tableau, embellirent les temples et les chapelles, — témoignent non seulement de la prestigieuse habileté de ces maîtres, au premier rang desquels brillent les Van Eyck et Memling, mais aussi du sentiment exquis et de la touchante sincérité avec lesquels ceux-ci interprétaient les travaux des champs, les saisons, tout le pittoresque d'une réalité dont ils ne craignaient pas de rendre les moindres détails religieusement. Voyez, dans leurs fonds de tableaux, les campagnes et les horizons, les lambeaux de paysage qui se découvrent par les fenêtres des chapelles ou entre les arcades des cloîtres; ce ne sont, en général, que des parties accessoires, très secondaires, dans leurs œuvres, qui expriment des sujets plus graves; mais comme elles les éclairent, et comme elles rayonnent, d'une sorte de sérénité charmante et fraternelle! Il semble qu'on entende murmurer l'eau des sources courant à travers l'herbe toute fleurie; les cloches, là-bas, dans le village, appellent les paroissiens à la prière; les laboureurs sont à la peine; sur les chemins qui serpentent, des promeneurs se hâtent... C'est bien le pays de nos pères, le pays flamand tel qu'il était alors, tel qu'il est resté. Et tous les éléments qui en font l'animation et le caractère s'unissent étroitement; l'être humain n'y est pas séparé de son milieu; ce n'est pas un simple « étoffage »; il est dans son atmosphère et il y respire. L'harmonie est parfaite, dans la paix religieuse

qui plane, montant des âmes et imprégnant toutes choses.

Tel était, chez ces naïfs et ces convaincus, l'amour profond du sol natal, que Roger Van der Weyden, allant en Italie, où sa renommée l'avait appelé, peindre des tableaux pour les familles princières de là-bas, restait malgré tout fidèle aux sites de sa patrie bien-aimée et en emportait avec lui l'image respectée, ne craignant pas de nous montrer, par exemple, des seigneurs milanais, parmi les scènes de la Passion, se détachant sur des fonds de beffrois, de toits aux pignons dentelés et d'horizons flamands.

A part de rares exceptions, comme Thierri Bouts, qui, poussant plus loin qu'on ne l'avait fait jusque-là l'observation de la nature, brossait hardiment dans son *Saint Christophe* (Musée de Munich) un coucher de soleil extraordinaire au milieu d'un ciel éclatant, où flottent des nuages violets sur un ciel doré, — un des effets les plus fugitifs et les plus difficiles qu'un peintre eût osé tenter, — les peintres d'alors ne cherchaient guère la beauté des « effets », encore moins leur singularité, ne se doutant sans doute pas des infinies ressources de la nature qu'ils représentaient et de tout ce qu'elle possède par elle-même d'expression et de poésie. Et pourtant, cette poésie, inconsciemment, ils la dégageaient tout de même de leur œuvre, par la religion de leur travail, par le respect et l'amour qui conduisaient leur main et remplissaient leur cœur. Sans autre préoccupation que celle de reproduire la nature fidèlement, ils y mettaient une part d'eux-mêmes, et cela suffisait pour élever leur réalisme minutieux jusqu'aux sommets divins.

Ainsi, les maîtres gothiques furent, du premier coup, les maîtres dans le paysage comme dans la figure; — et ceux-là,

seuls, après eux, furent aussi des maîtres en qui brûla la même flamme et que sut inspirer la même probité.

*
* *

Cette flamme, bientôt, s'affaiblit et s'éteint; cette probité se perd dans le maniérisme, l'imitation, l'exagération de qualités que n'embaume plus la fleur de la naïveté. A la vérité toute nue et toute simple succède une vérité de convention; aux tendres et jolis coins de campagne et de villages flamands ou hollandais font place des architectures bizarres, des sites étranges, où l'imagination des peintres se donne libre carrière. L'influence de l'Italie pèse lourdement sur eux et précipite leur décadence. A peine, chez quelques-uns, çà et là, un parfum du terroir s'échappe-t-il, malgré tout, du ragoût étrange et violent que préparent et cuisinent les italianistes éperdus.

Peu à peu cependant le paysage, qui jusqu'alors n'avait été considéré qu'accessoirement dans la peinture, tend à y prendre une place plus importante. Quelques artistes, tels que les frères Bril, Patenier et Henri Bles, semblent deviner le parti qu'on en pourrait tirer en l'élevant au rang d'un genre spécial. Et d'autres, comme Van Orley, puis les Breughel, Teniers enfin, et surtout le génial Rubens, en accentuent le caractère, dans leurs « sujets » où reparaît, avec sa vigueur et sa finesse bien particulières, l'atmosphère du pays natal.

L'abus des « accidents pittoresques », la préoccupation dominante de l'arrangement, de la composition, du « motif », le souci du côté décoratif empêchent malheureusement pendant très longtemps le paysage de pénétrer les vrais secrets de la nature.

Les peintres ne le considèrent que comme un « fond » à leurs tableaux; ou bien ils n'en retiennent que la forme extérieure, qu'ils corrigent au besoin, — le corps, et non point l'âme, qu'ils persistent à ignorer. Le silence et la solitude semblent leur faire peur; ils « étoffent » leurs toiles de personnages destinés, non pas à vivre de la vie des choses qui les entourent, comme l'inconscient et pur génie des maîtres gothiques nous les avait montrés, — et comme nos contemporains et, en particulier, ainsi que nous le verrons plus loin, celui auquel la présente étude est surtout consacrée, nous les montreront plus tard, — mais à les enjoliver, à leur donner un intérêt qui leur eût, croyaient-ils, manqué sans cela.

Les idées qui, à cet égard, dominent les esprits pendant la période longue et laborieuse qui va de la Renaissance jusque bien avant même dans le XIX[e] siècle, où on les résume en principes pour les proposer comme règles académiques inviolables, sont assurément curieuses. Elles méconnaissent totalement l'art suprême des gothiques, qu'elles jugent barbare dans son naturalisme incompris, et font remonter la gloire initiale du paysage aux ancêtres italiens du XV[e] et du XVI[e] siècle, qui surent le mieux « harmoniser le choix d'un sujet emprunté à la fable ou à l'histoire avec l'aspect idéal de ses montagnes, de ses torrents, de ses temples en ruines ». Ce fut le triomphe du « paysage héroïque », réputé supérieur à tous les autres, mais à côté duquel on en admettait pourtant un second, le « genre pastoral ou champêtre », cultivé par les maîtres des Pays-Bas. Ces deux « styles », bien définis, avaient leurs lois et leurs préceptes. On n'acceptait point, par exemple, que les effets de lumière pussent être indépendants des sites choisis par le peintre.



L'HEURE DES CHAUVES-SOURIS (SOIR A SCHOORE)

« Tel site », disait-on, « s'accorde mieux avec un effet de jour; tel autre *exige impérieusement* la nuit... » Et pour que ces effets, notés et catalogués, fussent obtenus dans les conditions voulues, une importance extrême était attachée à la « disposition » des rochers et des terrains « dans les différentes parties du tableau », dont la réussite dépendait de cela souverainement. Enfin, quand le paysagiste avait bien choisi et réglé ses lointains, ses lignes, ses eaux, ses feuillages et le reste, il ne lui restait plus « qu'à rendre son paysage vivant par l'heureux choix de quelques figures d'hommes ou d'animaux, ou par l'adroite disposition d'une fabrique, d'un tombeau, d'une ruine ou d'une chaumière avec ses accessoires (1) ».

C'est à l'aune de ces théories-là, fabriquées après coup, comme toutes les théories, que les paysagistes anciens étaient mesurés; et c'est à elles d'ailleurs que la plupart d'entre eux paraissent avoir obéi, jusqu'au moment où quelques personnalités fortes, puissantes, ayant l'intuition d'une nature plus libre et plus vraie, étaient venues troubler çà et là d'un éclair de génie la monotone quiétude des conventionnels arrangeurs, aimables et habiles, de « motifs » étoffés. Tout en respectant encore les recettes de « composition » habituelles, elles étaient parvenues, dans l'élan d'une force irrésistible, à traduire avec un charme réel l'enveloppante poésie de nos ciels des Flandres, le calme vaporeux des horizons néerlandais, la mélancolique fluidité des airs chargés de vapeurs moites ou de brumes

(1) Ces règles sont définies encore de telle sorte dans un article spécial que consacre au *Paysage* le *Nouveau Dictionnaire de la conversation*, par une société de littérateurs, de savants et d'artistes, publié par Aug. Walhen et édité à Bruxelles en 1843.

humides. Telles toiles de Van Goyen, de Wynants, de Vandevelde, de petits maîtres parfois très secondaires, révèlent comme un avant-goût de sensations neuves, encore inéprouvées. Jacques Ruysdael surgit au milieu d'eux, les dominant tous, avec la verve impétueuse d'un coloriste et d'un dessinateur bien plus qu'avec la douceur d'un poète; il devina la majesté des solitudes, mais il les voulut surtout animées de la grande course des nuées, du fracas des tempêtes, du bouillonnement des cascades et des torrents, et peuplées de chênes tordus par le vent; non moins que les autres, il s'ingénia à faire du paysage une création, où la fantaisie participât autant que la réalité.

Hobbema seul, quoique moins fécond et plus inégal, eut la prescience d'une vérité plus complète et plus sincère. A la violence du coloriste il osa joindre une spontanéité d'impressions libres d'influences et de préjugés. Il ne craignit pas de trouver intéressante, par exemple, une simple allée d'arbres toute droite, traçant dans la campagne sa silhouette maigre, telle qu'elle lui était apparue et sans qu'il songeât à en « corriger » la ligne peu pittoresque (1). A la manière compliquée de ses prédécesseurs et de ses contemporains il oppose une sobriété, une force, un naturalisme qui l'ont fait méconnaître, ignorer, mépriser pendant si longtemps, et juger comme un peintre terre à terre, inférieur à tous, alors qu'ils le haussent, au contraire, bien au-dessus d'eux. Il a découvert la poésie par cela même qu'il ne l'a point cherchée; elle est venue à lui; il s'est rapproché

(1) *L'Avenue de Middelharnis*, à la *National Gallery* de Londres; — *la Maison de campagne*, ancienne collection San Donato.

de la nature, et la nature a posé sur son front le baiser des élus.

Ce fut la fin, malheureusement; l'effort de Ruysdael et de Hobbema ne fut pas secondé; la flamme de leur cœur n'alluma point d'autres flammes. Et, plus profondément que jamais, les paysagistes s'enfoncèrent dans l'ornière fatale de la routine, dans la pratique du « sujet » mille fois répété, toujours le même, méticuleux, sans accent et sans conviction. La nature se renferma en elle-même avec ses secrets; et les beaux ciels de la Hollande, les robustes campagnes des Flandres redevinrent muets : personne ne savait plus les comprendre; et personne, pendant bien longtemps, — près de deux siècles! — ne les fit plus parler.

* * *

Ce n'est certes pas en France, au XVIIe ni au XVIIIe siècle, que le paysage aurait pu trouver l'occasion d'un essor nouveau ou d'une aide efficace, du moins dans la voie de la vérité.

Les nobles traditions du « grand siècle », les goûts pompeux de la Cour, tout devait favoriser les insipides conventions du « paysage héroïque », seul admissible, le genre « pastoral ou champêtre » étant lui-même considéré comme méprisable, et bon tout au plus à servir d'accompagnement aux « magots » qui scandalisaient si fort le Roi-Soleil. Le Poussin composait des sites majestueux, épiques, dignes des dieux de l'Olympe, et Claude Lorrain façonnait, avec le sentiment de la lumière qu'il est juste de lui reconnaître, une nature magnifiquement décorative, que les architectes des jardins s'ingéniaient à imiter,

pliant la réalité au caprice des hommes, au lieu que ce fût elle qui leur dictât ses ordres... Mais tout — même Dieu, — ne devait-il pas obéir aux fantaisies des rois?

Puis c'étaient les paysages rococo dont les petits maîtres galants, Boucher, Watteau, Lancret, encadraient leurs scènes de boudoir, si joliment délicieuses parfois, mais dans lesquels Diderot déclarait avec raison ne pas trouver un seul brin d'herbe qui parût avoir poussé dans les champs; — puis les paysages larmoyants et mélodramatiques de Joseph Vernet, qui avait le don d'enchanter le même Diderot par leur sentiment faux et leur sensibilité de commande, aussi contraires à la vérité que les froides élucubrations des peintres de style.

Ce n'est pas non plus de cette manie d'imitations antiques, escortant l'invasion des Grecs et Romains, qui s'empara tout à coup des esprits pendant les dernières années du siècle, que l'on aurait pu attendre une vision plus saine et plus juste des choses. Un esthéticien de l'école de David n'allait-il pas jusqu'à écrire ceci, en 1796, dans ses *Lettres critiques et philosophiques sur le Salon* : « Je ne vous dirai rien du paysage : *c'est un genre qui ne devrait pas exister.* »

Et cependant des écrivains comme Jean-Jacques Rousseau et Bernardin de Saint-Pierre, déjà bien avant ce temps-là, avaient célébré cette conquête nouvelle, le « sentiment de la nature », dont le siècle suivant allait s'enorgueillir. L'un avait signalé avec une verve singulièrement pressante « l'or des genêts et la pourpre des bruyères, la majesté des arbres, l'étonnante variété des herbes et des fleurs ». L'autre, décrivant minutieusement les nuances délicates que donnent aux objets la lumière du

jour, l'air qui circule, l'atmosphère qui les baigne et se joue autour d'elles en reflets infinis, s'était plaint de ce que la langue française n'eût pas assez de termes pittoresques au service de cet « art nouveau de rendre la nature ».

Il avait même noté — chose assurément extraordinaire et bien nouvelle alors — que le ciel, à l'horizon de Paris, par une belle soirée d'été, se colore quelquefois de vert... Jamais on n'avait encore remarqué pareil phénomène. Dans ses *Études*, il consacrait un chapitre entier aux « Couleurs », et déjà préparait, par un choix d'images plus précises, moins banales que celles qui avaient composé jusqu'alors le langage des critiques et des peintres, le rajeunissement du vocabulaire esthétique. Une façon de voir nouvelle décidément naissait.

Plus d'un peintre sans doute avait été sensible à ces voix de poètes indiquant des chemins inexplorés. Les *Effets de soleil*, les *Couchers de soleil*, les *Soirs* et les *Matins* ne manquent pas dans le bagage des paysagistes d'alors, non plus que les « vues de forêts » et les « sites agrestes »; les catalogues des Salons des dernières années du siècle le prouvent suffisamment. Mais ces intentions ne se marquaient vraiment que dans les titres mêmes des tableaux. Si les âmes s'ouvraient à cet « art nouveau », la main des artistes n'était pas apte à les seconder; l'exécution matérielle n'était pas adéquate à la pensée qui devait la dicter; trop servilement attachée aux doctrines, elle manquait encore de cette liberté d'allures qui permet de tout dire; la sensibilité était partout, excepté dans la vision, — l'éducation de nos sens étant généralement plus lente, dirait-on, que celle de notre esprit.

Et puis, le règne du classicisme n'était pas fait pour hâter

beaucoup le mouvement, pour libérer les intelligences et les yeux des images dominatrices. Nous avons vu plus haut les idées qui avaient cours, les règles qui étaient formellement assignées au paysage et dont il ne lui était point permis de s'affranchir sous peine de manquement grave aux lois de la « beauté ». On ne lui permettait d'exister qu'à la condition expresse d'obéir sagement aux souveraines prescriptions de l'« idéal ». Ces prescriptions, un paysagiste nommé Valenciennes s'était chargé lui-même de les formuler dans une sorte de code auquel se soumit toute la génération de peintres qui, sous sa direction, étudia la nature pendant le premier quart du XIXe siècle. Elles sont tout-à-fait édifiantes :

Le devoir du peintre de paysage n'est pas de nous donner « le froid portrait de la nature insignifiante et inanimée », mais de la faire parler à l'âme « par une action sentimentale ». Il doit lire, comparer, « s'enthousiasmer à la lecture des poètes qui ont décrit et chanté la nature », la voir à travers Sapho ou Théocrite, — descendre « au Tartare avec Ixion ou Sisyphe », — gravir les rochers avec Ossian... » On se demande parfois, quand on parcourt la liste des concours de paysage historique ou les livrets des Salons de la première moitié du siècle, dans quels manuels étranges, dans quels dictionnaires de la fable les peintres du temps puisèrent leurs sujets. Ce Valenciennes fut, à lui seul, responsable de tous les crimes. En « établissant » qu'aux quatre parties du jour correspondait « un choix de sujets propres à embellir le paysage », il fit sortir de leurs antres toutes les variétés imaginables de demi-dieux, de nymphes, de dryades, d'hamadryades, d'ægipans, de satyres et de sylvains; — il réveilla au fond de l'histoire romaine des héros justement

oubliés. Ses prescriptions sont formelles. Au matin, « moment où la riante Aurore sortant des bras de son vieil époux répand des herbes et des fleurs sur la surface de la terre », le paysagiste ne perdra pas son temps à représenter « les habitants de la campagne se dirigeant à leurs travaux rustiques, pendant que leurs fidèles et innocentes compagnes s'occupent de la troupe intéressante des volatiles qui les suit battant de l'aile et demandant, par des sons variés et perçants, la graine préparée pour son premier repas. » Il se plaira plutôt à évoquer les *Fêtes de Delphes*, les *Heures attelant au char du soleil quatre coursiers fougueux*. Pour le *Soir*, il pourra puiser son inspiration jusque chez les « modernes » : *Tarsis et Zélie dans la vallée de Tempé;* pour la *Nuit*, *Phrosine et Mélidor* seront des sujets convenables. Quant à l'histoire romaine, elle peut être mise en tableaux aussi bien qu'en sonnets; elle offre aux paysagistes des ressources infinies. Victor Bertin, élève et continuateur de Valenciennes, ne trouvera-t-il pas un sujet de paysage dans l'épisode de : *Tanaquil prédisant à Lucumon sa future élévation au moment où un aigle lui enlève sa coiffure* (1)? »

On voit ce qu'était devenu l'amour de la nature, un instant entrevu, et quels courants contraires venaient tout à coup s'opposer à son libre essor. Et cependant, malgré tout, comme chez les timides admirateurs de Rousseau et de Bernardin de Saint-Pierre, un secret instinct de la vérité couvait dans les âmes; des disciples du classicisme ne craignaient pas de conseiller à leurs élèves, comme Achille Michallon, vers 1820, « de bien regarder la nature et de la reproduire naïvement avec le plus

(1) André Michel, *l'Œuvre de Corot* (*Revue des Deux Mondes*, t. CXXXIII, 1896).

grand scrupule ». Que ne mettaient-ils eux-mêmes ces conseils en pratique! La bonne volonté sans doute ne leur manquait point, mais la force; ils « regardaient la nature », mais ils la regardaient mal, se méprenant sur le sens de ce beau mot de « naïveté », qu'ils employaient sans en connaître le charme souverain.

*
* *

A cette même époque, un peintre se révélait en Angleterre, un peintre qui soudainement poussait le même cri de délivrance, mais joignait cette fois l'exemple à la parole. Il s'appelait John Constable. Élevé dans le culte des chefs-d'œuvre de l'art flamand que son pays conservait avec vénération, il s'en était inspiré, à l'exemple de ses illustres confrères et prédécesseurs, Reynolds et Gainsborough, sur qui l'influence de Rubens et de Van Dyck avait été si grande. Échappant en partie aux fureurs du classicisme, contre lesquelles l'Angleterre, protégée par la mer, sauvegarde des dangereuses compromissions, avait su se défendre, comme ils avaient échappé en partie à celles de l'italianisme, ils se trouvaient mieux préparés que d'autres à écouter les voix nouvelles, à reconnaître en elles comme un écho de ce que les vieux maîtres leur avaient tant de fois murmuré dans leurs œuvres. Et cet écho leur parlait de la vie, triomphante des fausses conventions, de la nature, toujours belle en sa radieuse simplicité, de la vérité victorieuse du mensonge. Même inhabiles ou insuffisamment inspirés, les vieux maîtres leur indiquaient la route, et ils marchaient vers le même but. Constable s'enivrait de plein air. A ceux qui, académiquement, arbitres du style noble,

SOIRÉE D'AVRIL (LABOUR)

proclamaient la puissance du « brun », et proscrivaient le vert du printemps et l'or de l'automne, il répondait, extasié : « La nature renaît; tout verdit, tout fleurit, tout s'épanouit autour de moi. A chaque pas, il me semble entendre ces paroles de l'écriture : « Je suis la résurrection et la vie! » Courageusement, il s'attachait à traduire, comme il la voyait, comme il la sentait, cette nature continuellement changeante, sans se préoccuper ni de doctrines, ni de systèmes, ni de ce que d'autres avaient fait avant lui, ni de ce que d'autres lui conseillaient de faire. Et ainsi, presque inconsciemment, il arriva à donner, de certains sites jugés autrefois sans aucun intérêt, des impressions extraordinairement justes et spontanées, d'une liberté de facture et d'un mouvement inattendus, et telles que nul peintre avant lui n'en avait noté encore de pareilles. Ses innombrables études, ses esquisses, ses « pochades » sont particulièrement curieuses à cet égard. Elles devancent leur époque; et, tout en rappelant les maîtres néerlandais, Ruysdael et Hobbema, par le coloris et par la mise en page, elles annoncent et affirment déjà le paysage régénéré.

Les œuvres de Constable, exposées à Paris, y produisirent une sensation considérable; elles arrivaient juste au moment où, nous l'avons vu, l'impérieux besoin d'une délivrance tourmentait les esprits agités, hésitants, incapables d'action. Combattu d'abord, cela va sans dire, discuté, puis admiré, le novateur triompha enfin pleinement de ses adversaires... Cela se passait en 1824.

Et aussitôt ce fut comme un grand déchirement dans le ciel, jusqu'alors obscurci et voilé. On voit surgir tout à coup Paul Huet, engagé le premier de tous, seul d'abord, sur les pas du peintre anglais qui venait ainsi de dissiper tout à coup le malentendu, d'expliquer ce que Jean-Jacques Rousseau et Bernardin

de Saint-Pierre avaient prêché sans se faire comprendre, de remettre sur son piédestal le paysage conspué et de retrouver les vieilles traditions perdues de l'École néerlandaise; — puis, bientôt après, Théodore Rousseau, qui continue ces traditions avec plus d'éclat encore et moins de romantisme, Jules Dupré, Daubigny, Courbet, dont le talent robuste, nourri de sève flamande, proclame avec éclat les indiscutables affinités avec les maîtres du Nord, toute cette admirable pléiade enfin qui, du premier coup, porte à son apogée la gloire du paysage moderne. Nous n'aurions garde de ne pas joindre à eux Corot et Millet; mais, dans cette pléiade, ils rayonnent comme deux personnalités très distinctes, se rattachant moins que les autres aux écoles du Nord, — Corot issu plutôt de classique, commençant par le paysage romain, s'affirmant surtout poète, fantaisiste, rêveur, se créant dans le monde réel un monde à part, où l'imagination a presque autant de part que l'observation, et parvenant à unir l'une et l'autre dans une intime union, sous la caresse de sa vision émue et de sa sensibilité, — Millet, plus grand, poète aussi, roi d'un monde créé par lui également et animé de la présence dominatrice de l'être humain... Mais de celui-là nous aurons à reparler plus loin, quand nous marquerons sa large influence dans l'œuvre contemporaine.

V

De France, le mouvement ne pouvait tarder de se propager en Belgique. Et c'est par la France que l'on vit rentrer chez nous l'héritage de nos pères, pendant si longtemps abandonné et dilapidé, puis recueilli par d'autres, rendu fécond et prospère enfin. La restitution fut tardive, lente, et la reconnaissance difficile d'abord. On semblait hésiter ; on croyait le trésor perdu; le souvenir s'en était effacé des mémoires, obscurcies par d'autres images, trahies par d'autres affections.

Ici aussi les conventions régnaient. La Belgique, province française, suivait fidèlement l'exemple de ses maîtres; Paris « donnait le ton » ; Bruxelles suivait, ayant d'ailleurs eu l'honneur d'héberger le grand David en personne, père d'une nombreuse lignée de classiques académisant. Van Assche, le « patriarche des paysagistes », était vénéré, et l'on appelait encore Ommegang, mort en 1826, le « Racine des moutons ».

En même temps, ou un peu après, successivement, De Marneffe, Jacob-Jacobs, Kindermans, De Jonghe, Kuhnen travaillaient avec conviction à ennoblir la nature, à la romantiser, à la rendre plus belle et plus poétique, à la corriger d'un tas de petits défauts insupportables en bonne société. Nature spéciale, échevelée, délirante ; pittoresque artificiel, fait d'arbres mal peignés, de ruisseaux furieux, de montagnes idéales, formant une sorte de chaos et de tremblements de terre perpétuels. Il leur fallait des cascades écumantes, des rochers fantastiques, des clairs de lune élégiaques, obéissant aux codes en honneur, bourrés de règles qu'il suffisait d'appliquer selon les nécessités et les sujets. Il y avait des recettes pour qu'un même site exprimât tous les sentiments de l'âme, au choix, la tendresse, la colère, le désespoir, etc.; un peu plus ou un peu moins de rochers, de nuages et de feuilles agitées par le vent, et l'affaire était faite. Volontiers, certes, nos paysagistes songeaient-ils aux anciens, mais ils y songeaient mal, les considérant à travers les préjugés d'école, exagérant leurs qualités et, par là même, les parodiant.

La révolution du paysage en France trouva en Belgique d'ardents soutiens. Le premier, le plus digne, celui qui caractérise le plus nettement et aussi le plus sobrement les tendances d'alors, c'est Fourmois, dont le talent sain, précis, correspond en plus d'un point à celui de Théodore Rousseau, sans en avoir la puissance et la grandeur. Chez lui, le dessinateur, correct, souvent froid, rarement ému, se double d'un coloriste sans éclat ni surprises, mais puissant et solide. Il n'a pas la fougue du maître français ; il est plus sage ; il s'applique, et se montre préoccupé de la justesse et de l'exactitude. Et, à cet



LA RENTRÉE DU BÉTAIL

égard, Fourmois ouvrait au paysage belge le bon chemin; il apprenait à aimer nos campagnes flamandes et wallonnes, telles qu'elles sont, dans leur pittoresque tranquille et leur forte saveur ; il en montrait le charme reposant, si opposé aux aspects qu'on leur avait donnés auparavant; et s'il les enjolivait encore un peu, en les habillant, c'était avec discrétion et des soins respectueux qui n'allaient point jusqu'à en travestir les pures beautés.

Avec lui, autour de lui, et même après, l'élan semble lent à marquer plus loin l'évolution. Cet élan ne dépasse guère, pendant très longtemps, la sage audace de Fourmois. Bien au contraire, aucun de ses disciples ne possédant ses qualités, le mouvement s'attarde, subit des résistances, se lasse en redites ou en repentirs. On eût dit d'un arbre, qui, transplanté, dépéri, a besoin, pour repousser dans le sol natal, d'une somme de forces d'autant plus grande qu'il en fut depuis plus longtemps séparé. Mais une fois ses racines rattachées à la terre nourricière, y retrouvant la source de sa vitalité et se sentant revivre de la sève même qui le fit naître, il s'y développera plus profondément, dans une floraison plus durable.

Hippolyte Boulenger fut le jardinier de cette floraison. Contesté, presque inconnu à l'heure même où la gloire du paysage français ne rencontrait plus guère de détracteurs, il n'aurait certes pas déparé la célèbre pléiade. Admirable peintre et poète exquis, il a interprété la nature dans ses nuances les plus délicates et les plus subtiles, avec des finesses de coloris, une légèreté d'exécution, une distinction douce et sereine, qui le placent au premier rang. Flamand dans l'âme, et les veines toutes gonflées de sang flamand, il a su, plus que tous les

autres paysagistes de son époque, s'assimiler les dons de sa race, sans en être l'esclave, et en nourrir sa libre individualité. Il est personnel plus qu'aucun d'eux, absolument, complètement, — et plus même que Rousseau, que Daubigny et que Dupré, — personnel autant que Corot, et avec bien autrement de variété et de justesse. Dans l'épanouissement du paysage moderne il a apporté une note qui n'appartient qu'à lui : la grâce dans la force et la tendresse dans la sincérité. Il a mis dans la nature ce que ni Rousseau, ni Dupré, ni Daubigny n'y mirent jamais : la caresse d'un rayon qui fuit, le chant des oiseaux, et la joie. Si Corot sut y mettre cela, lui aussi, et certes mieux que personne, ce fut bien moins par respect de la vérité qu'avec l'adresse d'un artifice qui tourna vite au procédé. Rousseau fait presque uniformément la nature austère et majestueuse, peuplée de chênes séculaires, avec ses automnes graves, ses solitudes sauvages, ses aspects de sombre et implacable sévérité... Boulenger l'emplit de printemps, de sourires et de soleil.

Avec Hippolyte Boulenger, le paysage renoue en Belgique, comme il l'avait fait en France, la chaîne de l'art ancien à celle de l'art nouveau définitivement instauré. Grandi, illuminé par une vision nouvelle et une intelligence toute moderne, il reprend possession de son antique patrimoine. C'est le couronnement. La nature a parlé, faisant entendre, dans les lieux mêmes chers aux maîtres qui, autrefois, les illustrèrent, depuis les gothiques attendris jusqu'aux robustes Hollandais, une voix que ces maîtres n'entendirent jamais...

Le rêve est accompli.

*
* *

Arrivé à ce point, presque tout à coup, après un aussi grand effort, le paysage devait fatalement arrêter sa marche, piétiner sur place.

A côté de Boulenger, un autre grand artiste, Louis Dubois, n'avait pas été inutile au mouvement, le propageant de tous les côtés à la fois, dans tous les genres, dans la figure, la marine et le paysage, où ses rares dons de coloriste s'épanouissaient en impressions lumineuses parfois adorables, et jouant à peu près en Belgique le rôle multiple de Courbet en France; tempérament assez semblable au sien, mais inégal, et manquant d'une science suffisante pour rendre sa pensée. Et ce fut alors une époque brillante, de production ardente et de lutte courageuse contre les résistances et les effarements. La bataille, apaisée au dehors et terminée par la victoire des novateurs, commençait seulement ici, plus vive, plus acharnée, dans un cercle plus étroit; et elle semblait plus rude aussi, avec des allures plus hardies et plus disciplinées, s'étendant d'ailleurs à tous les domaines de l'art, battant en brèche, au nom du modernisme et de la vérité, les préjugés, les formules, la routine, le romantisme après le classicisme, et tout ce qui pouvait contrarier une recherche plus saine et plus complète de la vie.

Mais, cette bataille gagnée, et ceux qui l'avaient engagée, disparus, hélas! en pleine maturité, l'accalmie se fait. La terre conquise, entre les mains de leurs héritiers, ne cesse pas de donner ses fruits; ceux-ci la cultivent, l'exploitent laborieusement, mais sans songer peut-être, pendant longtemps, à en renouveler les forces productives, à l'améliorer, à l'étendre. Peu à peu elle s'appauvrit, et les beaux arbres aux fruits d'or commencent à s'étioler...

Bien des efforts, certes, sont tentés, qu'interrompt trop vite la lassitude. Pendant qu'Alfred Verwée et Artan continuent, dans un genre spécial, la saine et forte lignée des coloristes, plusieurs « écoles » essayent de succéder à l' « Ecole de Tervueren » qu'avait fondée Boulenger : mais ni l'école de Genck, ni l'école de Termonde n'ont été au delà de ce que peuvent produire de simples groupes de camarades qui se rencontrent en une même villégiature; une fois la série des « motifs » connue et épuisée, l'école est, par le fait même, dissoute.

Des deux côtés, en France et en Belgique. les « talents » foisonnent; mais combien est rare l'étincelle qui doit les enflammer ! Que de redites, de recommencements, d'habiletés à refaire ce qui fut si bien fait dans l'entraînement des jeunes exaltations ! Les chefs l'ont emportée avec eux, cette étincelle sacrée! On dirait qu'après eux, ainsi qu'au lendemain du jour où, jadis, d'autres maîtres, eux aussi, disparurent, la nature s'est tue, se renfermant en elle-même, refusant de se livrer encore, fidèle à ses premiers amants.

Oh! ceux qui, continuellement, répètent leur chanson, la petite chanson qui, un jour, leur valut par hasard d'être applaudis!... Éternelle aventure des premiers succès, des débuts prometteurs, qui n'ont pas tenu ! Aventure navrante et désolante! Toujours le même tableau, toujours moins bien ! Ils sont ainsi dix, vingt, cent, chaque année; impossible de s'y tromper ; de très loin on les aperçoit ; vainement voudrait-on les fuir, on les reconnaît, ils vous accrochent, ils ne vous lâchent plus...

C'est l'histoire de toutes les périodes d'art succédant à d'extraordinaires prospérités. Le champ pourtant n'est point stérilisé ; il suffit d'une semence pour y faire germer de nou-



LA MAISON DU BUCHERON

veaux fruits. Bientôt la pensée active va le fouiller, le bouleverser peut-être, à la recherche de l'inconnu. Des aspirations s'élèvent vers le mieux. On sent qu'il est possible d'aller au delà, dans le mystère et la splendeur incessante de l'univers. Les uns impatients, s'inquiètent; les autres s'élancent, poursuivant ce but cher à tous les vœux, toujours plus proche et qui souvent se dérobe, — la lumière ! Des initiateurs posent les bases de systèmes déconcertants, inattendus, découvrent soudain des horizons larges, ouverts à ceux qui les suivront. Luministes, impressionnistes, remuent tout autour d'eux, suscitent des colères, provoquent à de nouveaux combats...

Cependant, quelques-uns, attentifs à ces cris de guerre, assez sages pour ne pas fermer l'oreille à la voix de leur cœur, assez forts pour ne pas se perdre dans la mêlée, travaillent... Le courant de naturalisme venu de France par le chemin de l'Angleterre est remonté peu à peu, plus haut, jusqu'à sa source suprême, la Hollande; et là aussi il a ranimé dans le sol glacé la vieille semence de l'art d'autrefois.

La Hollande à son tour a retrouvé le charme de sa tranquille poésie; sous son ciel chargé de vent et de nuées, s'exhale doucement le parfum de son intime et pénétrante paix. Une sympathie de sensations porte vers elle nos peintres, nous fait comprendre et aimer les siens; et, des deux parts, un accord s'établit, une fraternité se lie, qui fortifie les uns et les autres dans un labeur où tant de points communs les réunissent.

C'est au milieu de ce labeur qu'apparaissent alors un nouvel espoir de rajeunissement, l'indice d'une volonté à poursuivre la marche en avant, non dans l'égarement de con-

quêtes téméraires, mais dans les voies anciennes, refleuries. C'est à ce labeur qu'appartient, avec quelques autres, — tels que Courtens, Verheyden, Heymans, Vogels, — Théodore Verstraete.

VI

Nous avons vu Verstraete, dès ses premiers pas, ne se préoccuper que de son œuvre, s'éloigner, s'isoler dans l'enchantement de son émotion et de son rêve, tout ensemble poète et paysan, vivant de la vie des choses qu'il admire, s'identifiant avec elles, les grandissant à la hauteur où son âme éprise les lui fait voir.

Il ne s'inquiète guère de l'effet que produiront sur le public ses premières interprétations de nature ; il ne s'en inquiète que juste assez pour y trouver soit un sujet d'encouragement, soit un sujet de colère contre lui-même, en constatant l'impuissance où il a été de communiquer ses impressions aux autres, — ou encore juste assez pour y trouver un très modeste gagne-pain. Car il faut vivre ; — il faut vivre surtout pour continuer l'œuvre commencée.

Et puis, si tout de suite la foule ne va pas à lui, s'il ne

s'impose pas de prime abord, c'est qu'il est trop divers, attiré par mille effets, les plus opposés et les plus dissemblables, passant d'une note à l'autre, parcourant toute la gamme des sensations, déroutant les « amateurs » par sa variabilité et son esprit toujours en éveil, se répandant partout — sans se laisser fixer ni séduire par l'attrait des succès faciles, féroces, dévorants.

Verstraete est un combatif. Il lutte, mais non en stériles batailles de mots et d'idées; il lutte à coups d'œuvres; il lutte avec lui-même, avec tout ce qui retarde sa propre expansion et l'empêche de rendre ce qu'il souhaite et comme il le souhaite; il lutte corps à corps avec la nature : — lutte d'amour, lutte délicieuse! Et peu à peu il arrive à traduire des vibrations de lumière, des mouvements de ciels, des attendrissements et des joies, avec une force et une souplesse qui portent la marque profonde d'une personnalité.

Tout nous l'a montrée déjà, cette personnalité, pétrie de sang flamand et bien originale néanmoins. Ses qualités de coloriste, sa vigueur d'accent, sa franchise, où n'apparaît jamais l'adresse banale du « virtuose », oui, tout atteste et proclame, en ce beau peintre robuste et sain, un descendant direct des vieux maîtres, mais dans le sens large du mot, sans trace d'imitation et par le seul pouvoir de l'hérédité plus encore que de l'éducation.

Et ici il nous semble utile d'insister.

Quand nous parlons de la tradition, de la renaissance de l'art flamand, nous n'entendons certes point parler d'un mouvement qui aurait pour unique but de refaire ce que faisaient les maîtres d'autrefois, mais pour constater qu'il est possible de



LES MEULES

les continuer, sans les copier. Refaire ce qu'ils faisaient, les recommencer, les pasticher dans leur façon de peindre et dans leurs sujets, c'eût été, ce serait absurde, sinon impossible. Tout a changé ; nos idées, nos mœurs, nos préjugés même se sont modifiés sous l'influence de mille circonstances. Le siècle est différent : — l'art, dans son expression et dans sa forme, l'art, qui est le reflet et l'image des civilisations, a changé aussi.

Voyez l'art hollandais, qui, dans l'intimité d'une vie volontairement égoïste et renfermée, a su conserver si religieusement le grand sentiment de calme et de paix qu'il avait jadis. Cette paix, rappelez-vous ce qu'elle était du temps des « petits maîtres », du temps de Jan Steen, de Pieter de Hooch et de tous les autres : radieuse, ensoleillée, d'une gaieté exubérante, haute en couleur et sensuelle. Aujourd'hui elle n'est plus du tout la même. L'art hollandais, tout en gardant sa santé et sa vigueur, est devenu pensif, presque triste même. Ce sont des intérieurs peuplés de figures dolentes de vieillards, des idylles de pauvres gens, d'une émotion douce et captivante. Quant aux paysages, quelle réalité, tour à tour poignante ou tendre, mais quelle réalité différente de celle que les anciens fixèrent sur leurs toiles! Un souffle nouveau a passé, transformant tout sur son passage et emportant avec lui la belle humeur d'autrefois. Nous ne sommes plus gais, nous ne savons même plus rire; notre rire est inquiet. Cherchez, dans les expositions, les œuvres ayant quelque prétention à la joie : vous ne trouverez que caricature ou niaiserie, — de l'esprit quelquefois, mais un esprit qui rit du bout des lèvres, sans conviction et sans franchise.

En vain voudrions-nous remonter le courant des siècles ; nous ne le pourrions pas. Au milieu du chaos général des idées,

le sentiment de la race, en dépit du fameux « rapprochement des distances », des fraternisations qui s'ébauchent et des frontières qui disparaissent, ne cessera pas de distinguer les peuples entre eux. Toujours, au fond de nous, quelque chose survit qui n'est à personne d'autre.

Il se peut que les qualités particulières à la race flamande soient peu développées chez tel ou tel artiste; le sentiment de l'individualité a grandi, depuis un demi-siècle, dans des proportions extraordinaires, au point parfois de dominer, d'annihiler presque le sentiment de la race. Il est des peintres qui, nés en pays flamand, n'ont rien des qualités typiques de l'école flamande, ni la beauté du coloris, ni la solidité; on les croirait nés en plein mouvement parisien. Par contre, il y eut des peintres français, comme Courbet, possédant toutes les qualités flamandes à un degré très prononcé. Ce sont là, il est vrai, des exceptions, et encore arrive-t-il que l'origine tout de même se trahit de quelque façon et si peu que ce soit...

C'était devenu un « genre », il y a quelques années, et tout récemment encore, de sourire dédaigneusement au seul mot d' « art flamand »; on feignait de voir là une vulgarité, une absence de toute cérébralité, une façon d'être, lourde et très matérielle. Certes, ce n'est point par les subtilités et les raffinements que cet art-là chercha jamais à briller. Mais si les extrêmes délicatesses de formes, de couleurs et de pensée ne vont guère à ses façons familières et rudes, il évoque toujours, par contre, la sensation forte d'une inaltérable santé de corps et d'esprit, d'une vitalité résistante, d'une sève féconde et magnifique. Et si certains de ses disciples ont trop négligé de rajeunir leur palette et de l'éclairer d'un rayonnement, dirais-je, plus

moderne, d'une sensation de plein air que ne possédait point celle des maîtres anciens, toujours un peu conventionnels, la plupart cependant n'ont pas cru impossible d'associer ces préoccupations nouvelles aux entraînements de leur tempérament. Quoi qu'ils fassent, ils ne sauraient mentir à leur origine, et, avec des mérites bien divers et souvent bien opposés, trouvent dans cet abandon sincère l'alimentation même de leur gloire.

*
* *

La vigueur et la santé, qui sont les caractéristiques de l'cole flamande, n'excluent pas d'autres qualités. A ces dons solides, qu'il possède, Théodore Verstraete joint des dons curieux de tendresse. Ce fort est aussi un délicat, — comme le fut Boulenger, dont il se rapproche par plus d'un point, mais avec une nuance particulière. Il affectionne les heures indécises, où l'aube se lève et où le jour décline. Le mystère des clairs de lune, au moment où le ciel frissonnant d'étoiles prend des teintes profondes, si difficiles à rendre, l'a tenté souvent; il n'y a pas toujours réussi; mais plus d'une fois cependant, il y a trouvé d'exquises inspirations, des impressions de « ténèbres transparentes » d'une remarquable justesse. C'est avec un effet de ce genre, un déclin du jour fluide et doux, qu'il obtint à Paris son premier succès : *Dans la bruyère.*

A cette époque, le sentiment n'avait pas encore pris, chez Verstraete, l'accent qu'il eut dans la suite; il touchait encore à la sentimentalité, et le souvenir de Millet était en lui trop reconnaissable.

Peut-être conviendrait-il de mettre au même rang que ce

tableau le duo idyllique *(l'Heure des chauves-souris)* des amoureux qui devisent sur la route déserte, sous la clarté pâle de l'astre nocturne; la scène est d'un charme si discret, le paysage paraît si bien s'associer aux personnages, répondre aux battements de leurs cœurs et aux paroles de leurs bouches, à la fois muettes et éloquentes, qu'on est tenté de lui pardonner un peu de mièvrerie.

Dans la *Rentrée du bétail* (*Vaches rentrant à la ferme; Soir d'éte*), l'originalité se dégage plus vivement; l'artiste se trouve ici en pleine possession de lui-même; la conception est personnelle, dans sa poésie pénétrante et sa « mise en page » toute nouvelle; une tonalité blonde, faite de vapeurs argentines et d'aromes impalpables, enveloppe, comme une ombre diaphane, cette longue et traînante file de bêtes aux naseaux fumants, d'où émergent, telles deux fleurs champêtres, les petites gardeuses de troupeaux.

La *Maison du bûcheron* est tout imprégnée de grâce et de mystère. A travers l'atmosphère transparente, qu'estompe le déclin du jour, la petite maison sourit dans sa paix tranquille, entre les arbres à peine couverts d'un duvet de printanier feuillage, derrière la haie verdissante d'où montent des baumes troublants; une buée circule dans les herbes; tout s'endort et tout veille à la fois, dans la campagne assoupie. C'est l'heure délicieuse du crépuscule. Heure adorable! La toile fait songer à Corot; elle est plus vraie que ne serait un Corot, et elle en a la poésie.

Puis quelle variété dans des effets souvent presque identiques! Parcourez l'œuvre de Verstraete; aucun peut-être ne se ressemble; tous éveillent d'autres sensations, parce que chaque fois l'artiste



VERGER EN ZÉLANDE (PRINTEMPS)

fut ému différemment et que chaque fois aussi son émotion s'est renouvelée. Dans les *Meules*, la douce magie des soirs se double d'une singulière puissance d'exécution ; la lumière, une lumière lunaire féerique, radieuse, inonde le ciel; tout en est submergé, les foins, la terre, l'horizon. Jamais « sujet » de tableau ne fut en apparence moins propice à l'intérêt; et rarement pourtant Verstraete atteignit à une pareille maîtrise. L'observation des valeurs, l'exactitude des plans, la fluidité de l'air en font une de ses plus belles œuvres de peintre; et l'impression qui s'en dégage, la force avec laquelle est rendue la magnificence magique de la nuit, en font une de ses plus belles œuvres de poète.

Dans la *Soirée d'avril* (*Labour*) et dans les *Bûcherons* (*Les Souches*), le sentiment est plus grave; la poésie s'emprunte aux grandes lignes du paysage qui se développe en de vastes étendues, célébrant la maternelle fécondité du pays flamand, sous la hache et sous la charrue du travailleur; les arbres n'ont pas revêtu encore leur verte parure; la sève monte sourdement au cœur des chênes et des hêtres; les sillons s'ouvrent; la terre tressaille en ses flancs ténébreux. Et tout cela est d'une majesté sereine et austère, très imposante en sa filiale et affectueuse simplicité.

Mais voici que tout à coup apparaît une note rare dans l'œuvre de Verstraete. La crudité des pleins midis et des végétations luxuriantes semblaient devoir le rebuter, ne lui offrant assurément pas les caresses et les langueurs des heures indécises; pareil à Corot qui, ne peignant jamais quand il faisait grand soleil, disait : « Moi, je ne suis pas un coloriste, mais un harmoniste », on pouvait craindre que peut-être sa palette ne

s'accommodât guère de tant d'éclat... » Le *Verger en Zélande, au printemps*, dissipe ces craintes victorieusement. C'est l'hosanna même du printemps, c'est l'hymne de la jeunesse, de la vie en sa fleur, de la nature vierge et fiancée, qui chante en cette toile rayonnante. Je n'en connais pas où la périlleuse harmonie des verts francs ait été aussi heureusement rendue, avec autant de justesse et de fraîcheur, dans toute leur gamme, s'égrenant sur presque toute la surface du tableau pour ainsi dire sans ciel, et que couronne seulement la neige frissonnante des pommiers. Une grâce ingénue enveloppe les groupes de fillettes cueillant pervenches et pâquerettes parmi l'herbe parfumée. Et dans l'attitude si gentîment enfantine de la petite Zélandaise qui, debout, effeuille entre ses doigts mignons les frêles pétales, on peut lire comme l'inconscient présage d'une jeune destinée !

VII

Ce qui caractérise particulièrement le talent de Verstraete, c'est la place importante qu'il a donnée à l'homme dans la nature, la façon dont il a su l'identifier avec elle et en faire un élément essentiel, vivant en elle et par elle, harmonieusement.

Théodore Rousseau et les grands paysagistes de son temps avaient pour ainsi dire exclu l'être humain de leur œuvre, craignant peut-être de diminuer l'unité poétique du monde panthéiste s'ils y avaient introduit un élément d'essence différente. C'était la tradition ancienne du paysage flamand de la belle époque, laissant à la nature toute son expression et n'y mêlant l'homme que vaguement, comme un point à peine perceptible, comme un détail infime, perdu dans le « grand tout ». La solitude a son éloquence ; elle parle un langage sublime que comprennent les poètes, et l'être humain ne pourrait, par sa présence, que la troubler. Contre cette règle ancienne, le paysage historique avait réagi violemment, exigeant que la nature fût

peuplée, ennoblie par des anecdotes et des épisodes connus, qu'elle servît de simple cadre à des actions diverses, et n'admettant son existence qu'au point de vue décoratif, sous peine d'indignité et de vulgarité. Par une réaction nouvelle, les peintres de la pléiade romantique et naturaliste, bousculant ces vieilles théories, renvoyant à l'Académie tout ce monde de mannequins, avait rendu à la nature tous ses droits, la faisant reine, adorée pour elle-même, dans son temple silencieux. Puis, un beau jour, l'homme rentra en scène... Courbet et Millet le ramenaient, lui restituaient sa place au soleil, mais combien différente, combien plus belle qu'autrefois !... Courbet, peintre de figures, réaliste radieux, mais brutal, recherchant avant tout la belle tache de couleur ; — Millet, voyant bien au delà, exprimant, dans la sérénité de son calme génie, une pensée à laquelle nul autre avant lui n'avait encore songé... C'est lui qui importe surtout ici ; c'est lui qui nous expliquera l'évolution et nous aidera à en suivre la marche progressive...

De Millet date l'entrée triomphale de l'homme dans le paysage, non pas à la façon des classiques et des académiques, qui, s'imaginant lui donner une place prépondérante, n'en faisaient qu'une vaine marionnette, sans caractère et sans vie, ayant une apparente et factice agitation. Avec Millet, l'être humain participe à l'âme universelle ; et du premier coup, grandissant, il grandit plus que la vie même ; il devient épique ; il est une synthèse, il est un symbole. Ce n'est pas uniquement un homme : c'est *l'*Homme, et non pas seulement un travailleur, mais *le* Travail.

Tout à la fois, Millet anime la nature et en respecte la souveraine et secrète loi, qui condamne tout mouvement rapide

ou violent, la nature elle-même ne procédant que par transformations lentes et continues... Ce qui a pu faire dire, sans paradoxe, que lorsqu'un artiste veut représenter l'image du travail, il nous montre presque toujours un travailleur au repos. Mais la véritable portée de la conquête nouvelle, c'est l'association, enfin définie, de l'homme avec son milieu, l'harmonie parfaite de la créature avec la création, telle que l'a formulée, admirablement — et avant même que Millet ne parût, — le fameux critique anglais, John Ruskin, le père de l'école préraphaélite, dont M. Robert de la Sizeranne a si bien analysé les idées esthétiques et sociales dans sa *Religion de la Beauté* :

« Quels sujets d'étonnement dans la végétation, lorsque l'on considère les moyens à l'aide desquels la terre devient la compagne de l'homme, son amie et son éducatrice ! Dans les rochers de la terre, on ne pouvait voir qu'une préparation à la demeure de l'homme, un habitacle qui lui permît de vivre en sécurité. Jusqu'ici la terre était pauvre et inanimée ; mais la végétation est comme une âme imparfaite qui lui a été donnée pour aller au-devant de l'homme. La terre, dans ses profondeurs, doit demeurer inerte, incapable d'autres choses que de transformations cristallines ; mais à sa surface, avec laquelle les humains sont en rapport immédiat et constant, elle communique avec eux à travers un voile d'êtres intermédiaires qui respirent, mais sont sans voix ; qui se meuvent, mais ne peuvent quitter leur place désignée ; qui parcourent leur cercle de vie, sans en avoir la conscience et qui meurent sans chagrin et sans amertume ; qui sont revêtus de toute la beauté de la jeunesse sans en avoir les passions, et qui déclinent et vieillissent sans en avoir de regrets. »

Puis, étendant à l'esthétique des nués ce qu'il avait dit de l'esthétique de la végétation, John Ruskin poursuit :

« Les cieux aussi devaient être préparés pour l'habitation de l'homme. Entre leurs lumières brûlantes, leur vacuité profonde et l'homme, de même qu'entre les noires profondeurs de la terre et lui, un voile d'êtres intermédiaires devait être répandu. Et ce voile devait ramener au niveau de l'humaine faiblesse des splendeurs qu'il eût été impossible de contempler face à face et donner aux cieux immuables les signes et le caractère de l'humaine vicissitude. Entre la terre et l'homme s'éleva la végétation ; — entre le ciel et l'homme arriva le nuage ; la vie de l'homme étant en partie comme la feuille qui tombe, en partie comme la vapeur qui fuit. »

Si nous avons cité cette remarquable page d'un écrivain qui ne craignait pas de résumer en ces deux mots flamboyants : « Toute nature est beauté », l'esthétique moderne, c'est qu'elles nous semblent s'appliquer bien plus exactement encore à l'art de Théodore Verstraete qu'à celui de Millet, dont on a voulu en faire, non sans quelque raison, le commentaire ; elles nous aideront, en outre, à marquer avec précision ce qui les différencie l'un de l'autre, — toutes proportions gardées, cela va sans dire, entre deux artistes qu'il ne convient de rapprocher que pour mieux expliquer comment une même pensée, inconnue avant eux, a pu revêtir plastiquement deux formes différentes.

Si, chez Millet, la nature et l'homme sont intimement unis, font corps ensemble, l'homme a, nous l'avons dit, plus de grandeur, une grandeur qui touche au symbole bien plus qu'à la vie. Il est surhumain. Il est comme un dieu, impassible, inex-

pressif majestueusement. Il n'a ni joie, ni souffrance. C'est l'âme du grand Tout.

Verstraete l'a fait plus humble — et plus vrai. Le paysan, chez lui, n'est pas un symbole; ce n'est même pas *le* Paysan : c'est un paysan, tout simplement, celui que l'artiste a rencontré, qu'il a vu peiner, heureux ou malheureux, rire ou pleurer. Mais, en le ramenant à la vérité, il ne l'a point diminué. Il n'en a point fait un héros de romance, chétif, sentimental ou déclamatoire, comme ont fait la plupart des imitateurs de Millet, en France, depuis Jules Breton, qui, croyant continuer et compléter le maître, n'ont réussi qu'à le caricaturiser, — ou même à la façon de Bastien-Lepage, dont la distinction souvent excessive ne le sauva point des critiques de ses contemporains, dénonçant son « réalisme » et sa « platitude » (1) !

Verstraete a vu l'homme dans la nature, tel qu'il est, à sa taille, proportionnellement à son entourage, ni trop grand, ni trop petit. Et il ne l'a point vu séparé de son milieu. Il ne l'y a point mis, — il l'y a trouvé; et c'est ce qui établit entre eux ce lien si étroit, cette parfaite harmonie.

Regardez *le Haleur*, qui, d'un effort lent, continu, persistant, s'en va, le long de l'interminable canal, d'un pas lourd, tirant le bâteau pesant... La rive, longue, monotone, s'étend jusqu'à l'horizon; le soir tombe; là-bas des lumières s'allument. Tout est mélancolie : la ligne du canal, le ciel, l'atmosphère, le geste machinal de l'homme attelé à sa besogne comme une bête inconsciente et sans pensée... N'est-ce point toute une existence que le peintre a traduite là, instinctivement, et toute une

(1) Voir Ernest Chesnau, *l'Éducation de l'artiste.*

nature, et toute la vie spéciale d'un pays, dans une simple silhouette humaine se détachant sur un ciel morose?

Le Joueur d'orgue est d'un sentiment analogue, presque pareil. La misère de la créature et celle du paysage s'y unissent étroitement. Voyez surtout *l'Enterrement en Campine* et *le Cimetière* : comme cela pleure, doucement, profondément, des larmes naïves, — larmes de nature, — ici sanglotantes, là mêlées d'indifférence! *L'Enterrement*... Dans le vent qui fait galoper les nuages, le funèbre cortège va, fuit, s'efface; le cercueil cahote sur la route raboteuse; les gens suivent, péniblement, pesamment, pressés d'arriver; et l'atmosphère désolée, le ciel d'hiver, la campagne mouillée, disent une mort quelconque, le trimbalage d'un être ayant fini sa tâche et qu'on va restituer à la terre, sans que rien ne soit changé à la destinée implacable des choses qui, tout autour, meurent aussi, en attendant qu'elles renaissent, pour remourir encore...

Même tristesse, universelle, dans *le Cimetière*, et même désolation : le champ de repos, pitoyable et nu, le ciel gris, l'horizon maigre, encadrant la sourde douleur du malheureux qui vient de conduire sa compagne là où tout aboutit. A peine quelques croix émergent du sol; plus loin, disparaît un groupe de silhouettes féminines, déjà étrangères... Mais l'homme s'est attardé; il a fallu l'arracher de la fosse, violemment; et, appuyé sur un bras ami, il s'éloigne à regret... On ne voit pas ses pleurs couler; son geste les fait deviner, comme sa marche exprime seule son abattement. Nulle ombre de déclamation. L'expression de la souffrance est uniquement dans la justesse absolue de la scène, dans ce coin de nature désolée, surpris au moment où la mort se mêlait à la vie. L'artiste, lui, n'y a, en apparence

LE VIATIQUE

du moins, rien ajouté; il n'a, en tous cas, rien souligné; il n'a fait que répéter ce que la réalité lui montrait, avec une sobriété bien suffisante pour émouvoir.

Et il est curieux de constater quelle large place occupe ainsi, dans l'œuvre de Verstraete, cette tristesse des choses, mêlée à la tristesse des êtres. La mort des saisons prend, à la campagne, un caractère poignant, qui devait frapper l'âme d'un poète. Aussi Verstraete y revient-il souvent, à diverses reprises, notamment dans son *Viatique*, où, sur la blancheur de la neige, on voit se hâter le trio lamentable d'un prêtre portant les saintes huiles, suivi de son acolyte et d'une femme en larmes. Dans *la Veillée en Campine*, c'est la neige encore qui encadre un pittoresque groupement de villageoises frileuses, couvertes de leur long manteau noir, autour de la maison du trépassé. Ici, la scène se développe en saisissante tragédie; c'est un véritable tableau de mœurs rustiques, à la fois plein de grandeur et de simplicité. Doucement la nuit descend, épaississant les ombres; le silence plane; à travers la porte entrebâillée de la chaumière, brille la tremblotante rougeur des cierges... C'est tout... Aucun drame, voilé de mystère, n'est plus pathétique.

On voit, par là, tout ce qui sépare l'art de Verstraete de l'art de Millet, — celui-ci plus synthétique, celui-là plus individualiste; l'un plus littéraire, l'autre plus pictural.

Verstraete part de Millet et arrive fatalement, logiquement, à l'expression nette de son époque. Au naturalisme, parfois un peu brutal, d'auparavant, il ajoute un sentiment plus attendri; il le rajeunit; il lui donne une seconde vie; il l'anime d'une âme nouvelle, celle de la créature humaine, agissante en ses souffrances et en ses labeurs. Il est, en quelque sorte, et

comme malgré lui, le peintre d'un état social, l'interprète de l'humble et du travailleur, sans idée aucune de les magnifier, et avec la seule pensée de traduire ce qu'ils ont en eux, non d'héroïque, mais d'expressif et de pittoresque. Ce n'est pas un philosophe; il ne parle pas; il ne discourt jamais; il respire l'air que respirent ses modèles; il partage leur existence et leurs pensées; il ne fait qu'un avec eux. Mais il a ceci de plus qu'eux : l'admiration, — parce qu'il a l'amour.

*
* *

Il n'est pas très loin — qui le croirait? — le temps où la seule beauté que l'art osât traduire, c'était la beauté calme et souriante, la beauté « noble, » n'offrant aux yeux et à l'esprit que des images séduisantes! La perfection rythmique des formes, la grâce des sentiments doux, la majesté de certains personnages et de certains sujets consacrés, — hors de là, point d'inspiration possible ni permise. L'art vivait dans une atmosphère d'idéalité et de paix olympiennes. Le Laocoon, tordu dans les spasmes suprêmes, a longtemps porté l'ennui de cette flétrissure : *art de décadence*. Et pourtant celui-là, et d'autres encore, exprimant la souffrance, la Niobé, le Gaulois blessé, quel sage équilibre berce leurs corps, restés superbes à travers leurs convulsions! quelle harmonie dans leurs gestes et leur douleur qui se sent regardée! Quelle cadence dans leurs attitudes sans horreur!

L'art italien, l'art français, même l'art flamand et l'art espagnol en leurs époques de brutal naturalisme, se gardèrent bien d'oublier ces traditions si respectées. Quand les maîtres jetaient sur la toile frémissante le spectacle de martyrs torturés, de dé-

mons grimaçants, de nains difformes, et toutes les laideurs qu'affrontait la fantaisie de leur pinceau pour la plus grande gloire de la religion et le plus grand plaisir des rois, c'était uniquement, j'imagine, pour cette gloire et pour ce plaisir.

Heureux siècles (heureux peut-être !), où l'art pouvait se détacher à ce point de nos misères, planait sans relâche, dans des régions introublées, fermait l'oreille aux lamentations et les yeux aux tristesses qui, sur ses pas, de toutes parts le sollicitaient !... Heureuse Grèce, terre blanche et pure, où rien ne tentait, semble-t-il, l'imagination des artistes, sinon la beauté physique, entre toutes éclatante et souveraine, et où tout un peuple, fier et content, vivait, avec, dans les regards, implacablement, cet éclat jamais affaibli et cette souveraineté jamais contestée !

Il devait y avoir dans l'ombre cependant des êtres que le soleil de la joie ne visitait guère, des misérables dont la dure existence avait probablement aussi sa poésie, et qui savaient aimer, sans doute, comme les dieux, combattre comme les héros, lutter avec d'autres armes que la lance et le javelot ! Il devait y avoir alors déjà des mères en deuil. Et, plus tard, à mesure que marche l'humanité à travers les sacrifices, les périls et les cataclysmes, ne voyez-vous pas le troupeau des déshérités grandir, grandir toujours, et les sanglots monter vers le ciel, plus déchirants, et le ciel et la terre gémir du râle des victimes ?...

Mais l'Art traversait tout cela, impassible, détournant la tête avec dégoût, ne s'arrêtant pas pour voir, attendri ou curieux, n'écoutant rien, ne voulant rien entendre...

Par quel miracle une déchirure s'est-elle faite un jour dans ce cœur jusque-là fermé ? Vers les dédaignés, vers les petits, vers ceux de la glèbe et des rudes travaux, vers ceux qui,

n'étant ni princes, ni rois, ni dieux, aiment aussi et pleurent, et ont leur beauté, voici l'Art qui se penche, ému, et qui tend les bras !

Je ne veux point parler de cette espèce d'art très secondaire qui, à un certain moment, a voulu déclamer et pontifier, avec de belles phrases sonores et vides, en de lourds blocs de pierre et sur des toiles pompeuses, — de cet art qui, confondant les rôles, se piquait de démontrer des vérités abstraites avec de la couleur et d'être orateur à coups de pinceaux. L'art « social » qui prêche et qui pérore serait un rêve absurde, une profanation. Mais ce n'est pas celui-là qui est grand et ce n'est pas de celui-là qu'il s'agit. Il s'agit de l'art vrai, sincère, touchant, vraiment moderne, qui a découvert enfin que la noblesse, la grâce, le charme sont partout dans la nature, que les pauvres et les dédaignés sont dignes de lui, et qu'un drame, avec eux comme héros, vaut une tragédie. Le paysan, le mendiant, le mineur ont aujourd'hui leur épopée. Les champs, jadis déserts, se sont tout à coup animés, comme après une longue léthargie. Des voix chuchotent dans les buissons. L'oiseau chante, puisque l'homme est là maintenant. Rien n'est plus à personne indifférent ; tout à son intérêt ; tout est beau, — car tout est la vie.

*
* *

Assurément, la nature ne pleure pas toujours dans l'œuvre de Verstraete. Nous avons vu combien l'œil du peintre est sensible à tout ce qu'elle a de délicat, de caressant, d'ensoleillé. Rien n'est étranger à sa vision enthousiaste et attentive. De

même qu'il a vu les labeurs pénibles des rustres, il a vu aussi leurs heures de repos, de calme et de joie. Les trois pêcheurs du *Départ pour la pêche*, marchant bras dessus bras dessous sur la digue, vers l'estacade qui là-bas s'estompe dans le fin brouillard, ont l'allure ferme et décidée de vrais conquérants de la mer, solides au péril, bâtis en Hercules. Le tableau est comme une accalmie après la tempête, ou le prélude de tempêtes prochaines; on y sent passer comme le souffle salé et frais de l'océan; une brume flotte, agitant à peine les pavillons des bateaux qui clapotent sur les eaux tranquilles; et les gas, se balançant sur leurs hanches larges, frappant le sol de leurs sabots, s'éloignent, emplissant le ciel de leurs formes robustes.

Remarquons la préférence que l'artiste montre à présenter presque toujours, très souvent tout au moins, ses personnages de dos, — ici, dans le *Haleur*, dans le *Joueur d'orgue*, dans la *Veillée d'un mort en Campine*, dans l'*Enterrement*, ailleurs encore. Et certes ce n'est pas inhabileté à les présenter de face, ayant prouvé en d'autres toiles que ce n'est point cela qui peut l'embarrasser. Non; il semble que cette attitude fuyante donne à l'expression de ses figures un caractère, une physionomie même plus grands; ces silhouettes où le visage est absent, ces dos qui se courbent, ces jambes qui pesamment appuient sur la terre pour s'en détacher, tout cela traduit l'impression du mouvement avec une étonnante justesse.

Certains dessins de Verstraete sont, à cet égard, merveilleux. Car ce coloriste manie le crayon avec une belle vigueur et marque en quelques traits sûrs le caractère d'un type. Dans l'un deux, une étude pour les *Pêcheuses de crevettes*, trois femmes, également vues de dos, ou plutôt de trois quarts, en profil

perdu, marchant à longues enjambées, donnent la sensation même de la marche. Elles s'en vont, rapides, pressées, leurs paniers suspendus à leurs épaules, vers le marché. Leurs pas sonnent sur le pavé, en cadence, aux claquements de leurs petits sabots... On les voit, on les entend...

Et, soudaine évocation, à les voir, à les entendre ainsi, la mémoire nous revient d'une page où Camille Lemonnier a si bien reproduit la poésie de ces « pas » martelant la nuit de leur rythme monotone, de ces pas légers, furtifs, pesants, de ces pas obsédants, ainsi qu'un rêve, parfois... Et cette page de l'écrivain est comme le commentaire même de l'œuvre du peintre :

« Aux aubes insomnieuses de l'hiver, quand le dur hoquet des coqs — et leur diane — éveille le sanglot comme à regret de l'heure aux horloges, lequel, roulant sa tête découragée sur l'oreiller d'un sommeil bourrelé (avec cette plainte : Ah ! déjà eux ! *déjà les pas !* et le jour n'a pas même cogné à la vitre ! Quel ennui !), lequel sans un frisson les a entendus, par le sonore pavé des villes et les sourdes campagnes, tinter ainsi que des glas à des cloches, et battre à coups de talons on dirait de funèbres tambours, et tout un temps — alors aussi coptent les clochers pour la mort de la nuit — clouer en des bières avec des marteaux le lourd silence nocturne ?

« Pour moi, hanté dès le déclin des ténèbres par la certitude de leur approche fatale, je me résigne à l'obsession de les écouter — depuis des ans ! depuis ma petite enfance ! — toujours aux mêmes heures passer sous mes fenêtres. Il me semble qu'ils n'ont pas cessé de marcher ainsi depuis des siècles, que l'aube des âges les vit, comme l'aube des jours actuels, s'avancer

en longues files par la poudre des routes, par la poudre d'ossements broyés des routes, telles des migrations de races vers l'espoir des patries! Et d'abord — (ah! qui pourrait douter que ce ne soit pas le pas d'un très vieil homme levé avant les autres, car il sait, celui-là, que sa journée sera plus brève) — je reconnais les lents et las sabots du premier qui passe — les sabots devanciers de tous les sabots, comme d'un patriarche frayant le chemin à d'errantes tribus. Nul — qui n'a ouï ce pas sortir des lointains et tout à coup grandir et ensuite se perdre en du lointain encore! — ne sait la tristesse du servage humain. Mystérieux et furtifs, c'est comme si du fond des temps il arrivait, le voyageur toujours en marche par le deuil des aubes; et oui, c'est bien son même pas de sommeil et d'ennui, son pas comme en léthargie et qui après inévitablement, ah! inévitablement, s'éteint dans le silence. (Dites, vous autres des mauvaises consciences, n'est-ce pas ainsi quelqu'un en vous, et ce qu'on nomme remords, ce pas pesant qui bat le rappel des funestes souvenirs à travers la nuit des rideaux de votre âme? Ou quelque fossoyeur s'en allant, pour un crime encore chaud, fouir un trou dans un coin de cimetière? Ou la mort, dites, ne serait-ce pas la mort elle-même, vers les holocaustes et les hécatombes menant les foules?

« Maintenant il a passé; mais d'autres s'éveillent, d'autres sabots comme des tambours et des marteaux, — en vérité ceux-là mêmes, n'en doutez pas, qui sur vos orgueils endurcis et vos faims regoulées, battront la charge à l'aube de la Sociale, mes frères, mes semblables, méprisants de demain? Or, chacun de ces pas, comme à un but différé, mais certain, va vers la mort, chaque accourcit le temps qui entre la mort et l'homme

laisse tout juste l'espace où se meut le bœuf quand déjà le tueur manœuvre son maillet, — et peut-être pour cela te paraissent-ils résonner comme des tambours voilés, ô ma triste pensée des aubes d'hiver !... »



LA VEILLÉE D'UN MORT EN CAMPINE

VIII

La facture, dans l'œuvre de Verstraete, se modifie suivant le sujet et le sentiment : — rarement mince; brutale parfois; presque toujours large et vivante, trahissant la griserie, l'emportement de l'artiste devant les effets de la nature insaisissable et fuyante. Ce n'est pas ce qu'on appelle une facture « amusante », celle des peintres purement virtuoses, dont l'habileté de brosse étonne, et qui n'ont que cela : habileté néfaste, qui tue l'émotion; apparence d'art où rien ne vibre, où rien ne vit, dissimulant, sous des artifices de métier, un cœur vide... Que d'œuvres creuses et sans portée elle nous donne ainsi!

« Le virtuose », dit John Ruskin, « est un pharisien qui se complaît en lui-même et non en la Beauté. Entré dans le temple, il ne s'agenouille pas devant le Beau suprême en se frappant la poitrine et en disant : Je suis la laideur! Non. Il se pavane et se félicite; il se sait gré du peu qu'il imite de la

sainteté du modèle et s'y tient. C'est un équilibriste qui jongle avec ses ocres, ses outremers, ses cinabres, au lieu de les apporter en tribut devant la Nature sans égale et devant le ciel sans fond. Il dit : Voyez mon adresse, voyez ma souplesse, voyez ma patte! Il ne dit pas : Voyez-la, comme Elle est belle et comme elle passe tous nos pauvres artifices humains! Il dit : Voyez comme, d'un seul coup de pinceau, j'allume le reflet du jour sur ce cristal! Il ne dit pas : Voyez comme cent coups de pinceau ne peuvent rendre l'infinie ductilité de cette courbe, le calme radieux de cette lueur faite de neige, d'argent, d'azur et de nuit! Le virtuose s'attarde à ses trilles et à ses sons filés. Pourquoi? Pour célébrer les voix profondes de la Nature? Non, mais pour qu'on célèbre son petit larynx à lui. Il fait de l'Art pour l'Art... Le véritable artiste prend ses outils, non pour briller lui-même, mais pour faire admirer comment brille la Nature; il s'exprime, non dans la liberté du succès, mais dans la contrainte de l'adoration, et non pour qu'on crie : Comme *il* est adroit! Mais pour qu'on dise : Comme *elle* est belle! Il ne fait pas de l'Art pour l'Art. Il fait de l'Art pour la Nature et pour la Beauté... »

Cette heureuse absence d'une dextérité pernicieuse n'a rien à voir avec la maladresse de l'ignorance. Dans la main des forts, l'instrument se plie à tous les caprices de leur volonté et suit leur pensée en esclave fidèle. La facture n'est qu'un moyen d'expression; elle doit avoir la souplesse et la variété; elle doit en quelque sorte disparaître dans l'impression produite, et ne pas plus attirer à elle l'attention qu'elle n'aura fixé la préoccupation de l'artiste.

Maître de sa palette et confiant en ses ressources, Verstraete

n'accepta point les théories que les néo-impressionnistes venaient de proclamer et qui, un beau matin, apportés par quelques néophytes enthousiastes, firent une si soudaine et si tapageuse apparition dans la vie calme de nos ateliers. Il en vit le danger pour les autres, moins sûrs que lui de leur « métier », et en comprit l'inanité pour lui-même, ardent, convaincu, fier de ses propres forces. Non hostile, certes, aux juvéniles audaces, amoureux de la lumière, du soleil, du plein air éclatant, il ne jugeait pas néanmoins que des procédés mathématiquement déduits de lois scientifiques très justes d'ailleurs lui fussent nécessaires pour rendre, dans toute son intensité, la nature la plus rayonnante ; il les considérait même comme dangereux et destructifs de toute spontanéité. Avec les seuls moyens que mettaient à sa disposition ce métier, dont il se contentait, et cette palette, suffisamment riche à son gré, il brossait des études de marine telles que l'*Estacade de Blankenberghe*, et des toiles, telles que son admirable *Approche de l'orage*, d'une puissance qui rappelle celle des *Vagues* célèbres de Courbet ; et il est à présumer que les analyses divisionnistes les plus subtiles et les plus raisonnées eussent moins heureusement et moins fortement traduit son émotion.

*
* *

L'impressionnisme, comme la plupart des mouvements, avait pris naissance en France, et ce fut surtout un mouvement français. Il n'exerça en Belgique qu'une influence très indirecte et y excita en somme moins de curiosité que de passion. C'est que, sans grand tapage, sans discours et sans programme, l'évo-

lution, si bruyante là-bas, s'était effectuée ici tout naturellement, avec la sagesse d'un peuple dont les moindres actes sont commandés par le bon sens et par la raison. La préoccupation de traduire fidèlement la réalité non seulement dans sa forme et son caractère, mais aussi dans son atmosphère, était venue fortifier bientôt, chez nos peintres attentifs, l'étude sincère de la nature. Nul, certes, ne se fût permis de suivre l'exemple de Velazquez, dans la *Reddition de Bréda* et le portrait de Philippe IV, par exemple, qui nous montrent des personnages, censément représentés en plein air, se détachant sur un fond quelconque de tapisserie, dans une lumière toute conventionnelle; et nous ne pensons pas qu'un peintre, fût-il médiocre, eût osé prendre pour modèle d'une scène de la rue même la *Ronde de nuit* de Rembrandt, qui, si admirable qu'elle soit, n'a pas encore fixé la critique perplexe sur le point de savoir si ce n'est pas plutôt une « ronde de jour ». Les anciens, à cet égard, avaient peu de scrupules.

Quelques peintres, chez nous, poussaient plus loin que les autres la notation du plein air, mais non dans ce que celui-ci pouvait avoir de violent et de tapageur; les grands éclats du soleil semblaient les rebuter au contraire; ils cherchaient surtout les finesses des tons assoupis, les colorations volontairement éteintes, jusque, presque, la décoloration. Les disciples de cette « école du gris » furent nos vrais impressionnistes à nous. Renforçant les défenseurs du réalisme et du modernisme, ils réagissaient contre le souvenir des imageries défuntes ou agonisantes du genre « historique » par les caresses des infinies nuances noyant la ligne des objets d'une flottante ambiance. D'après eux, les paysagistes de 1830, ceux de l'Ecole de Barbison,

voire ceux de l'Ecole de Tervueren, faisaient aux bruns académiques et au dessin classique de trop évidents sacrifices. Aussi les noirs et les bitumes, inconnus dans la nature, étaient-ils proscrits par eux sans pitié.

A vrai dire, cette vision particulière mettaient ces révolutionnaires en assez mauvaise posture pour tendre la main aux révolutionnaires de France, aux impressionnistes qui, vers 1874, lancèrent dans Paris amusé et scandalisé leur feu d'artifice de couleurs exaspérées. Ce qui les unissait cependant, c'était la haine de la « ligne » et celle des ombres opaques; c'était cette affirmation irréfutable, proclamé par eux tous, que les formes, dans la nature, ne sauraient être figurées par des contours arrêtés et précis, que l'ombre projetée dans la lumière par un objet quelconque est elle-même lumineuse, et que la couleur de cet objet participe de la couleur des autres objets qui l'avoisinent.

Dès 1856, bien avant Manet, Monet, Pissaro, Vogels et Ensor, cela avait été dit par Ruskin : « Toutes les ombres ordinaires devraient être de quelque couleur, jamais noires, ni approchant du noir; elles devraient être évidemment et toujours d'une lumineuse nature... (1) ». Et Ruskin, un peu plus tard, précisait : « Tenez pour certain le fait que les ombres, quoique naturellement plus sombres que les lumières, vis-à-vis desquelles elles jouent le rôle d'ombres, ne sont pas nécessairement des couleurs moins vigoureuses, mais peut-être de plus vivantes couleurs... C'est un fait absolu que les ombres sont des couleurs autant que les lumières (2). » Mais ces paroles étaient

(1) *Elements of Drawing.*

(2) *Lectures on Art*, 1870.

restées à l'état de pure théorie, peut-être même de paradoxe, et nul ne s'était avisé de les mettre en pratique. Il fallut vingt ans pour que le paradoxe prît corps enfin. Sur les toiles impressionnistes les lignes se noyèrent dans l'ouate floue de l'air, et les ombres soudain se colorèrent irrespectueusement, jusqu'à devenir bleues comme le ciel lui-même, voire violettes, quand l'exigeait la loi des complémentaires (1).

Tandis que les impressionnistes belges se laissaient bercer au charme doux de nos ciels gris et en notaient amoureusement la mélancolique poésie, les impressionnistes français s'enivraient de soleil et ne trouvaient jamais assez vibrante leur palette. Il leur fallut l'éclat des couleurs pures appliquées directement et se mélangeant, non pas sur la toile, mais sur la rétine du spectateur; et alors leurs toiles se mirent vraiment à rayonner. Mais certains ne furent pas satisfaits encore, et de tant d'observations dont les novateurs avaient su trouver de si ingénieuses applications, ils voulurent déduire une théorie austère et rigoureuse, une technique formelle, inspirée des savantes expériences de Rood, Young et Maxwell (2), qui en avaient eux-mêmes puisé les éléments dans les études de Mill en 1839 :

(1) Ce serait une erreur de croire que les ombres bleues, qui firent scandale jadis, sont uniquement produites par la réflexion d'un ciel azuré. Les observations du docteur Charpentier (*Traité de philosophie biologique*) ont établi de façon très nette la vraie raison de cette coloration : « Dans certains cas, les clairs mêmes prennent un glacis bleu, et ce chaque fois que la source de lumière devient plus basse et fait un angle ouvert avec la ligne de l'œil. L'ombre de la neige paraît bleuâtre parce que le regard surplombe, la couleur bleue s'évanouit. Elle était due au mélange des rayons de la lumière blanche, qui, elle aussi, a pour effet de bleuir les couleurs quand elle s'y mêle. »

(2) O.-N. Rood. *Théorie scientifique des couleurs et leur application à l'art et à l'industrie.* Paris, 1881.

division des tons, exécution en hâchures ou pointillés, — d'où l'étiquette : pointillisme, néo-impressionnisme... C'en était assez pour tuer le mouvement, avec ceux qui l'avaient entrepris. Pratiqué par quelques artistes convaincus et sérieux, puis par une pléiade d'imitateurs sans talent, le pointillisme dégénéra bientôt en fantaisies de détraqués. Un M. Charles Guilloux, estimant la méthode des pointillistes insuffisante et inférieure, et voulant ajouter la synthèse à leur froide et sèche analyse, crut y parvenir en enseignant une méthode nouvelle, fruit d'une mémoire des couleurs longuement et laborieusement exercée : dessiner sur place pendant l'effet, en notant *par des signes* tous les tons tels qu'ils nous apparaissent, et en rectifiant ces notations par la loi du contraste successif des couleurs... Un effet se caractérise suivant l'heure, le lieu, la contrée, l'humidité, le vent, la sécheresse, par une couleur dominante, celle de l'atmosphère, et la couleur du ciel en est le point de départ. Il faut, suivant M. Guilloux, que cette couleur réagisse dans un sens déterminé, en des proportions voulues, sur les couleurs propres de tous les objets composant le tableau. Cette réaction s'obtient par l'application de la loi du « contraste simultané », dont l'action s'exerce sur les lignes autant que sur les couleurs. L'avantage que le peintre y trouve, c'est d'obtenir des repères suffisants pour enlever le lendemain, sur la toile, sans hâte aucune et avec toute la justesse désirable, l'effet étudié la veille...

* * *

Ce mouvement, même dans ses excès et dans ses fautes, n'aura pas été inutile. L'art ne cesse point d'évoluer. Il se

transforme, avec les esprits, avec les idées, avec le temps, et nous offre sans cesse des expressions de beauté, égales et diverses. Il se complète, d'autre part, en ses moyens matériels, de conquêtes nouvelles. Mais, à côté des moyens matériels, capables de progrès, il y a aussi nos sens, capables comme eux de perfectionnement. Les transformations du paysage à travers les siècles ne sont pas seulement dues à des façons différentes que l'artiste eut de traduire le charme de la nature, à telle ou telle époque; elles sont dues aussi à des façons différentes de voir, toutes physiques.

Dans le cours d'un siècle qui, sous l'impulsion d'une activité sans précédent, a vu naître et mourir les mouvements d'idées et d'art les plus opposés, alors qu'il avait fallu, avant cela, plusieurs siècles pour qu'un style unique se créât et s'épanouît, nos sens ont subi une évolution vraiment miraculeuse. Notre ouïe perçoit aujourd'hui comme des caresses certaines sonorités qui, naguère, l'eussent fait souffrir cruellement. De même, notre vue se trouve charmée par des tonalités qu'elle n'aurait pu supporter autrefois.

La nature n'est pas toujours apparue à l'homme sous les riches couleurs qu'elle a maintenant. La sensibilité de notre vision s'est perfectionnée peu à peu, et n'est pas encore arrivée à toute sa perfection. Des ouvrages fort intéressants du docteur Hugo Magnus, professeur d'ophtalmologie à Breslau et du linguiste Lozau Geiger, publiés de 1871 à 1877, ainsi que les études de Gladstone sur Homère et les âges homériques, parues à cette même époque dans *The nineteenth Century*, établissent les profondes transformations subies notamment par la notion du vert et du bleu. Si l'on s'en rapporte au témoignage des Védas et

L'ENTERREMENT EN CAMPINE

des anciennes parties de la Bible, l'homme ne connut exactement, tout d'abord, que le rouge, le noir et le jaune. Les hymnes védiques ne notent jamais ni la verdure des végétaux, ni le bleu du ciel. Dans la théorie des couleurs des anciens Grecs, le noir et le blanc jouent un rôle considérable; on les croyait entrer dans la composition de toutes les couleurs. Les autres nuances étaient comme invisibles. Si les Hébreux paraissent en avoir connu quelques-unes, ils les confondent souvent; le jaune et le vert sont parfois pris l'un pour l'autre ; et le bleu, qui s'est à la longue dégagé des teintes sombres, est assimilé parfois au noir. Dans l'*Iliade*, l'arc-en-ciel est qualifié de *rouge* et de *pourpre*, — couleur caractéristique, qui semble avoir surtout frappé le poète. Plus tard, Aristote définit les trois couleurs fondamentales : le rouge, le vert et le bleu; mais il n'a qu'une vague idée des couleurs de transition. A la fin de l'Antiquité, des milliers de tons soudain se révèlent : on se garde cependant de les décrire ; ils n'apparaissent nettement et ne se précisent que dans les temps modernes ; — et encore bien des nuances du bleu, et du violet surtout, sont pour nous inconnues. L'ultra-violet, qui existe bien certainement, a laissé jusqu'à présent notre rétine insensible.

« Le sens des couleurs, dit M. Jules Soury (1), est sorti à l'origine, par voie de développement, du sens de la lumière : l'excitation incessante des éléments sensibles de la rétine sous l'influence de la lumière a peu à peu augmenté et perfectionné l'aptitude fonctionnelle de cette membrane, si bien qu'elle en est

(1) L'*Histoire de l'Évolution du sens des couleurs*, de Hugo Magnus; notes du traducteur. Paris, 1878.

arrivée à distinguer et à sentir, dans les rayons lumineux, non plus seulement leur intensité, mais aussi leur couleur... Plus la quantité de force vive d'une couleur est grande, plus cette couleur est arrivée à être sentie par la rétine; plus elle est petite, plus la rétine a mis de temps à la distinguer et à la sentir. Il a donc fallu moins de temps aux couleurs d'une forte intensité lumineuse, et plus de temps à celle d'une intensité moindre, pour affecter la rétine et faire naître en elle une sensation d'une nature spéciale. »

La véritable lutte qu'a dû soutenir le bleu pour s'imposer là où nos yeux ne l'avaient même pas aperçu n'a donc rien qui doive nous étonner. Le vert lui-même n'a pas dû livrer en somme de moindres combats. Il n'y a pas si longtemps qu'il était, pour le public, un objet d'horreur. L'aspect de paysages déroulant la fraîche émeraude des pâturages dans la clarté joyeuse des campagnes d'été provoquait aussitôt ces mots, qui suffisaient pour les condamner : « plats d'épinards. » Les verts crus, les verts chantants sont absents dans l'œuvre des maîtres anciens; ils s'y estompent d'ocres, de bruns, de teintes neutres, qui nous semblent le produit d'une patine séculaire, mais ne sont en réalité que le fait des peintres, redoutant la franchise d'une couleur dont ils n'apercevaient peut-être pas la richesse et ne goûtaient, en tout cas, nullement la séduction. Les physiciens proclamaient que le vert, couleur froide, est en même temps dûre. Rood assurait que la lumière verte épuise les forces nerveuses de l'œil plus vite que la lumière de toute autre couleur; et il constatait ce fait, que chacun a pu éprouver comme lui, que « la présence dans un tableau d'une quantité fort raisonnable d'une couleur qui approche du vert bleuâtre

ou du vert émeraude excite un sentiment d'aversion presque chez tout le monde et fait paraître froide et dure, et même très froide et très dure, une œuvre bonne sous tous les autres rapports ». Or, peu à peu, même chez les peintres que ne préoccupaient pas encore, ou que ne préoccupèrent jamais les théories impressionnistes, nous avons vu ce vert exécré devenir l'objet d'un culte qui a pu passer pour une véritable réhabilitation; et il a insensiblement apprivoisé le public jusqu'à être aujourd'hui aimé et recherché par lui avec une touchante prédilection. Chez les peintres français, peut-être y a-t-il eu dans cette réhabilition quelque arrière pensée, celle d'une recherche d'effet, d'un désir d'attirer l'attention quand même par des violences devenues presque nécessaires dans ces grands bazars qu'on nomme les Salons annuels; peut-être l'entraînement, l'atmosphère morale non moins que naturelle, la sensibilité plus vive de leur vision, avide de sensations aiguës et ne redoutant pas la fraîcheur un peu acide des tons purs, furent-elles vraiment les causes de cette évolution. Nous doutons toutefois qu'ils aient goûté réellement, autant que nos peintres du nord, tout le charme et toute la saveur que possèdent les verts, les verts luxuriants et voluptueux des feuillages et des prés, non pas quand le soleil insolent de midi les fait crier de joie, mais quand ils se revêtent de ces tonalités profondes et magnifiques des campagnes flamandes au déclin d'une radieuse journée.

Pas plus que l'avènement du vert éclatant, celui des ombres bleues et violettes impressionnistes ne sauraient donc être considéré comme un prodige bien étrange. Elles étaient attendues, ou plutôt nos yeux durent finir, fatalement, par les apercevoir. Ceux qui les ont vues les premiers, et ont osé les reproduire,

ont prouvé simplement qu'ils voyaient plus clair que les autres. Turner, Manet, Monet ne furent pas des phénomènes; ils avaient de bons yeux, voilà tout. Et ils ont aidé à ouvrir ceux de leurs contemporains.

Sans doute, dans un avenir plus ou moins rapproché, notre sensibilité, s'étendant aux vibrations extrêmes, nous fera-t-elle apparaître le monde sous un tout autre aspect que celui sous lequel nous le voyons présentement. C'est l'hypothèse d'un savant, Bernstein (1), qui ne plaisante pas. Le même savant admet la possibilité, chez nos descendants, d'une sensation de blanc différente de la nôtre. Mais la philosophie va bien plus loin encore. Le monde, d'après elle, ne serait, après tout, tel que nous le voyons, qu'un phénomène cérébral... Ce que nous appelons les propriétés de la matière, les qualités des choses, est simple création de notre esprit. « Si nous sommes les fils de la nature, si elle nous a créés et nous a donné l'être, c'est nous, à notre tour, qui l'avons douée de toutes les qualités idéales qui la parent à nos yeux, et qui avons tissé le voile lumineux sous lequel elle nous apparaît. L'éternelle illusion qui enchante et tourmente le cœur de l'homme serait donc bien son œuvre ».

*
* *

Le grand malheur des évolutionnistes « indépendants », ç'a été d'établir la prédominance du métier, du froid et difficile métier, sur l'inspiration et, par là-même, d'étouffer en eux la sainte émotion. Il n'est pas bon de trop raisonner, en art; le

(1) *Les Sens.*

raisonnement tue l'inspiration. La beauté ne saurait naître d'une formule, et toutes les théories ne parviendront pas à créer un homme de génie (1). L'œuvre d'art qui résiderait toute entière en des questions matérielles de procédés ne saurait être qu'une œuvre de patience; où la tête a tout fait, le cœur n'est pour rien.

Prenez les plus brillants d'entre les novateurs, impressionnistes, néo-impressionnistes ou pointillistes, dans leurs essais les plus logiques, les plus irréfutablement conformes aux données d'une science encore imparfaite; prenez les plus sages et les plus réputés, Monet et Sisley eux-mêmes; vous trouverez surtout en eux de lucides *analystes*. « Le Rêve », ainsi que l'a fait remarquer judicieusement un critique français, M. Paul Flat, « le véritable *Rêve*, qui fait la qualité des grandes œuvres d'art, et qui tient à la prédominance de la vie intérieure, est absent de leur œuvre. Rembrandt, près de son moulin, rêve toute sa vie, et le rêve est si bien l'essence de son âme qu'une seule composition, autant que toute la série, exprime la qualité et l'étendue de cette âme... Monet ne rêve pas, il *analyse*; il dissèque des moments de nature, et, pour satisfaire ce besoin, il lui faut le voyage qui multiplie ses observations. Il analyse

(1) Tout au moins dans l'état actuel de la science. Peut-être, quand on arrivera à connaître exactement les conditions biologiques de l'existence du génie, pourra-t-on provoquer celui-ci comme on provoque des chrysanthèmes doubles ou triples. Son organisation obéissant à des lois, que se produira-t-il quand on les aura déterminées? Cette réserve était nécessaire; mais il va sans dire que, en attendant la solution d'une question qui préoccupe plus d'un savant (témoin les études entreprises par le russe Metchnikoff sur les différents types humains productifs dans les arts et dans les sciences) nous croyons pouvoir nous en tenir à notre hypothèse.

le soleil de Bordighera, et en Bretagne, aux environs de Paris et en Hollande. Quand il se contente d'un même site, il faut qu'il le différencie, qu'il le montre à toutes les heures de la journée. »

La science fait rarement bon ménage avec l'inspiration. — « Je donne *ce que je vois,* disait Turner, *non ce que je sais.* »

— « Faites *bonhomme !* » conseillait Delacroix à ceux qui lui demandaient comment il fallait peindre. « Faire bonhomme », c'est-à-dire comme on éprouve, comme on sent, naïvement, sincèrement, dans la foi de son âme : n'est-ce pas tout le secret de l'art, tel que l'ont pratiqué les maîtres, tel que le pratiquaient les gothiques, particulièrement, dans leurs immortels chefs-d'œuvre ? Nous avons vu plus haut comment ils surent nous émouvoir par le seul charme de leur simplicité, par l'éternelle « bonhomie » de leur génie. Quelle leçon ils nous ont donnée là ! Et nous avons vu ensuite, et nous venons de voir maintenant que ceux-là seuls qui ont fait comme eux méritèrent de les égaler.

Edmond de Goncourt, dans son *Journal* (année 1892), a noté, d'après Decamps, la formule du « père Corot » pour faire des chefs-d'œuvre en face de la nature ; elle tient en trois lignes « : S'asseoir au bon endroit, — ainsi que l'enseignait son maître Bertin, — établir ses grandes lignes, chercher ses valeurs, et, se touchant tour à tour la tête et la place de son cœur, mettre sur sa toile ce qu'on a là et là. »

Ce n'est pas bien difficile, comme on voit ! Cette recette est sœur de celle de Delacroix, disant : « Faites bonhomme. » Et nous croyons bien que c'est la vraie, la seule qu'emploient et qu'emploieront à jamais les peintres de génie.

*
* *

Les apôtres les plus ardents jadis de l'impressionnisme français ont reconnu bientôt ses erreurs et ses fautes. M. Camille Mauclair, qui avait été de ses premiers panégyristes, n'a pas hésité à célébrer, un peu plus tard, ses funérailles : « Les hommes de l'impressionnisme, disait-il (1), sont aujourd'hui des vieillards ou des morts glorieux. » M. Charles Morice, dans le *Mercure de France* (mai 1904) précisait : « L'impressionnisme n'est plus aujourd'hui qu'une formule, une recette entre les mains des habiles. Je parle de ces peintres à la remorque à la fois et des impressionnistes de 1874 et des néo-impressionnistes. Ils sont un tas à peindre clair, ah! très clair, et il est bien impossible de se promener entre deux cimaises sans recevoir sur l'une et l'autre joues un double coup de soleil. Mais que ce soleil est froid! C'est un reflet, ce n'est pas un rayon. C'est une contrefaçon de la lumière. Elle effleure les objets. Elle n'a pénétré ni dans les choses ni dans les âmes. Elle éblouit et n'éclaire pas... Ce qui, longuement germé, s'épanouit enfin et s'impose à l'évidence, c'est la lassitude d'une formule accomplie et épuisée, c'est le besoin du nouveau... Le nouveau! Disons : la reprise de la tradition par le retour aux principes. »

Cette part faite des égarements, il serait injuste cependant de ne pas reconnaître tout ce que l'art contemporain est redevable et tout ce que nos artistes doivent, malgré tout, à ce

(1) *La Fin de l'impressionnisme*, dans la *Revue bleue* (1904).

mouvement, excessif comme toute réaction, et qui n'a pas tardé d'ailleurs à être suivi à son tour d'une autre réaction, non moins cruelle que la première.

L'impressionnisme a été, selon l'expression d'un peintre français, M. Henri Duhem, un « merveilleux auxiliaire ». Son rôle est terminé. Ne pouvant se renouveler, qu'il se contente d'avoir été. Par lui notre vision est devenue plus délicate et plus fine, notre esprit s'est fait plus libre et notre goût de la nature plus subtil; il a rafraichi et fortifié nos sensations et nettoyé la palette des peintres des tons sales et douteux qui s'y étaient accumulés. Ainsi que l'a exposé, avec une rare évidence, M. Robert de la Sizeranne dans une remarquable étude parue en 1900 dans la *Revue des Deux-Mondes*, l'impressionnisme a fait marcher de pair l'affirmation de la beauté esthétique des spectacles de la vie moderne, jadis reconnus indignes d'inspirer une œuvre d'art, et la recherche de la lumière, du plein air, par la prédominance de la couleur sur les lignes. Impressionnistes-indépendants et néo-impressionnistes ont affirmé des tendances également louables, inégalement heureuses. Aux premiers nous devons une double conquête, celle du plein air et celle de la vie moderne, débarrassées l'une et l'autre des dernières conventions, continuant l'œuvre commencée par l'école réaliste, la complétant même. Pour les seconds, la découverte se réduit à une tentative audacieuse, suggérée par l'observation juste en soi des principes lumineux, mais dont l'application trop scientifiquement rigoureuse est allée à l'encontre du but proposé. Et chez les uns et chez les autres, en même temps, cette constatation éclate, indéniable, d'une série d'efforts incomplètement réalisés, soit par impuissance, soit par impossibilité matérielle,



AU CIMETIÈRE

mais ayant beaucoup appris à ceux qui ont eu assez de talent pour en profiter.

Pour que ces efforts fussent réalisés complètement, il eût fallu des œuvres complètement belles, et non pas belles seulement par certaines qualités. Les plus belles de Manet, de Claude Monet, de Pissaro, de Degas donnent plutôt l'impression d'études, de morceaux, de documents, souvent admirables. Celles des pointillistes bien davantage encore ; car ici le procédé s'impose impérieusement, dans son excès, dans son uniformité, dans sa sécheresse. Rarement, jamais peut-être, l'accord parfait de la couleur vibrante, aimée pour elle-même, et du dessin, sacrifié ou dédaigné, n'a été obtenu de façon absolument victorieuse. Celui-ci fut toujours trahi au profit de celle-là.

L'école contemporaine toute entière n'en a pas moins subi, qu'elle le voulût ou non, les bienfaits de cette éducation visuelle, de cette acuité plus vive du sens des couleurs. Et sans elle, plus d'un de nos meilleurs paysagistes, les plus attachés aux traditions nationales, et Théodore Verstraete lui-même, ne seraient assurément pas ce qu'ils sont. Ceux qui furent influencés par les théories novatrices ont eu la force de ne pas s'absorber en une imitation littérale de simples procédés; ils ont eu assez de bon sens pour laisser de côté les défauts, ne tirer parti que des qualités, et y appliquer en toute liberté leur tempérament, tandis que très peu, par contre, qui n'avaient pas cette force, s'y sont perdus. Le plus conquis par elles, Théo Van Rysselberghe, ne leur a sacrifié qu'une partie de lui-même. Heymans les a pliées à son caprice inquiet et chercheur d'interprète d'abord respectueux, puis de plus en plus libre, d'une nature où l'imagination a presque autant de part que la réalité. Emile Claus, lui-même,

ne prenant du procédé divisionniste que juste ce qui pouvait convenir au résultat qu'il poursuivait, a su s'en rendre maître et le soumettre absolument à sa volonté; avec une rare obstination, une justesse d'observation remarquable, une habileté de technique magistrale, il est arrivé à donner, plus qu'aucun autre, la sensation vibrante des clartés non seulement les plus vives, mais aussi, et surtout, les plus tendres et les plus délicates (1)

*
* *

Dans une lettre qu'il adressait à son ami Alfred Verwée et qui fit alors quelque tapage, Alfred Stevens écrivait ceci :

« Ces tendances, maladroitement indiquées encore par les *impressionnistes*, méritent certes réflexion et attention. Il y a, dans ces aspirations mal définies, une poussée de vision moderne intéressante, mais dans laquelle il ne faut pas se laisser embarquer imprudemment, si l'on ne veut courir le risque de perdre ces belles qualités instinctives qui distinguent la puissance de notre immortelle école flamande. A mon avis, donc, il est bon de fixer son attention sur ce mouvement qui a sa valeur, mais à condition d'aller de temps en temps au Musée pour causer avec ces maîtres de bonne foi qui sont et qui restent nos glorieux ancêtres. »

Ces paroles valaient d'être recueillies, et elles sont bonnes à rappeler. Elles firent, en leur temps, hausser les épaules aux « jeunes »... Aujourd'hui nous en retrouvons l'écho dans la déclaration de la critique d'avant-garde elle-même, disant par

(1) Lucien Solvay, *Les Beaux-Arts depuis 1830*, dans la *Patrie belge*, 1905.

la bouche de M. Charles Morice, que nous avons cité plus haut : « Ce qui s'impose à l'évidence, c'est le besoin du nouveau, c'est *la reprise de la tradition par le retour aux principes.* » Et cette déclaration résume parfaitement l'état général des esprits à l'heure présente.

Dans une enquête ouverte l'an dernier par *le Mercure de France* sur les tendances actuelles des arts plastiques, les avis les plus étranges, formulés par les artistes, ont montré le désarroi qui règne et l'indécision de ceux-là mêmes dont on pourrait attendre cependant quelque clairvoyance ou quelque volonté. Tout ce que l'on sait avec certitude, et ce sur quoi tout le monde semble d'accord, c'est que « nous sommes au lendemain de *quelque chose.* » Mais sommes-nous aussi « à la veille de *quelque chose?* » Le « quelque chose d'hier, c'était l'impressionnisme, l'idéalisme, le réalisme, qui, tour à tour, prirent la place du classicisme et du romantisme. L'impressionnisme, nous l'avons vu, semblait le phare sauveur ; on le conspue déjà, comme étant devenu « l'application exclusive d'un procédé » ou « l'exploitation d'une formule », au lieu d'être « l'expression d'un sentiment », qui est la véritable essence de l'art. Il est conspué au nom de l'idéal, au nom de « l'émotion esthétique », qu'il ne pourrait donner, au nom de « la vérité même de l'art, bien plus profonde que la réalité de la nature ».

Quant aux « directions nouvelles », au « nouveau » réclamé par tous et attendu avec impatience, à ce *quelque chose* de demain, serait-ce une conquête nouvelle, comme le furent le réalisme, le naturalisme, l'impressionnisme, ou une décadence? Or, des signes évidents nous ont prouvé déjà que, manifestement, l'art tend à un retour vers le passé. A l'école du gris.

aux luministes, aux plein-airistes, nous avons vu succéder, même dans le paysage, les apôtres du bitume, du noir et du clair-obscur, des peintres littéraires, des symbolistes tentant une renaissance de l'allégorie, des pseudo-mystiques se flattant de ressusciter la naïveté des primitifs. Pourrions-nous déterminer vers laquelle de ces tendances, de ces réactions ou de ces directions marche la peinture d'aujourd'hui? Elles sont multiples, diverses, contradictoires. Et aucune n'entraîne plus que les autres le mouvement contemporain. Une d'elles, tôt ou tard, sera-t-elle la plus forte? J'en doute. Elles sont trop nombreuses et se neutralisent. Et c'est cela qui très probablement fait qu'il n'y en a pas de définitive. Chacun suit sa propre direction. Le cœur et la pensée se sont libérés, et, s'ils subissent parfois des influences ou des engoûments, répugnent aux mots d'ordre. Une chose paraît de plus en plus évidente, c'est la recherche par les véritables artistes, cette recherche fût-elle mêlée de quelque inquiétude, d'expressions d'art correspondant à leurs aspirations individuelles. Mais en même temps, aussi, le besoin de s'appuyer sur une base solide et fortifiante provoque ce retour vers le passé, — vers « les maîtres du passé », — que constate, dans *l'Enquête* susdite, le peintre Albert Besnard, et qui, par une piquante coïncidence, arrive au moment précis où des voix s'élevaient pour réclamer la fermeture des musées! C'est encore la constatation la plus claire qui ressort de tout ce que nous voyons autour de nous de trouble et d'agitation.

« Un art synthétique est à prévoir, un art d'émotion intérieure à désirer (1). » Ainsi se formule un vœu qui paraît celui

(1) Gaston Prunier, *Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques.*

de la généralité des esprits, impatients et inquiets. L'exemple des maîtres ne peut qu'en faciliter la réalisation. Sans avoir à craindre le danger d'une imitation servile ou maladroite, tout fait espérer au contraire qu'il ramènera vers la nature les artistes qui en auraient oublié le chemin.

IX

Après ces longues étapes parcourues, le paysage, parvenu à son actuel développement et bénéficiant, avec tous les autres genres, de ce retour à la tradition et aux principes annoncé par les esprits clairvoyants, est-il susceptible de pousser encore plus loin qu'il ne l'a fait l'expression du sentiment de la nature, l'étude des phénomènes de la lumière, l'union intime de la créature avec la création ? Est-il, au contraire, en décadence ?

S'il fallait en croire une école d' « art idéaliste », qui eut son heure de vogue, dans les dernières années de l'impressionnisme, le paysage serait voué à une mort prochaine. Ces « idéalistes » proscrivent rigoureusement plusieurs genres de peinture, parmi lesquels le paysage, la marine, la nature-morte, la peinture d'animaux (d'animaux domestiques tout au moins), les intérieurs et les « paysanneries », qu'ils considèrent comme indignes des préoccupations de l'esprit humain.

M. Peladan s'exprime ainsi, à ce sujet :

« De vulgarité en niaiserie, le peintre exposa sa concierge ou bien le ragoût de sa concierge, ou moins encore, la casserole de ce ragoût. Aujourd'hui ils sont plusieurs qui font le portrait des commodes ou buffets. A mesure que la virtuosité d'exécution manque, la prétention s'exagère, et on trouve impertinent celui qui juge un peu mince l'intérêt d'un appartement vide ou d'un vase qui s'ennuie sur une étagère. L'artiste ne relève plus que de son inconscience; il prend son pinceau pour une baguette de magicien et méprise celui qui ne voit pas le microcosme dans une carafe et la splendeur harmonique des mondes dans un potiron. Car il s'est émancipé des catégories, des définitions, des canons, et il barbouille n'importe quoi. Au public de comprendre et d'aimer la peinture, même sous la forme d'une vessie de plomb crevée sur une toile, ou d'un plâtre modelé par les pattes d'un chat.

« L'importance prise par la nature inanimée et le paysage provient, sans que les artistes l'avouent, de leur impuissance à découvrir de la matière artistique dans l'ambiance. »

Ainsi, après avoir lutté pendant de longues années contre les froides conventions et les poncifs académiques, au nom de la liberté dans l'art et de la vérité, nous en serions tout simplement revenus à la pire époque des classiques, au temps où l'auteur des *Lettres critiques et philosophiques sur le Salon de 1796* s'écriait : « Le paysage est un genre qui ne devrait pas exister. » Et même le salonnier se contentait-il de formuler un vœu; les idéalistes mettent ce vœu à exécution!

On ne saurait refuser aux apôtres de ce mouvement d'excellentes intentions. Elles sont une réaction violente, exagérée, comme



L'ÉGLISE EAU-FORTE)

toutes les réactions, contre les abus du réalisme et de l'impressionnisme. Mais elles reposent bien plus sur des malentendus que sur des accusations méritées.

Prétendre que les réalistes ou les naturalistes, — entre lesquels on a voulu établir une différence, purement illusoire, à notre avis, — ont pour but unique la représentation exacte et brutale de la réalité, c'est mal comprendre l'essence de l'esprit humain.

Que, dans la réalité, certains sujets soient plus ou moins dignes de tenter le pinceau d'un artiste et qu'ils lui paraissent plus ou moins vulgaires, soit ; le « but de l'art », certainement, n'est pas de « choisir » des trivialités et des abjections. Mais un artiste qui arriverait à représenter mathématiquement la réalité, à reproduire platement ces trivialités et ces abjections, serait-il un artiste ? Serait-il même possible qu'un tel homme existât ? Un peintre, en face de la nature, s'attachant à la traduire aussi exactement que possible, parce qu'il la trouve belle, n'y ajoutera-t-il pas toujours, inconsciemment, malgré lui, quelque chose, son admiration, son émotion, un peu de son âme enfin ?

« La vérité de l'art est bien au-delà de la réalité de la nature (1). ».

Le mot de Courbet au Congrès artistique d'Anvers, en 1861 : « Le fond du réalisme, c'est la négation de l'idéal », a été, sans aucun doute, le point de départ de tous ces malentendus. Par « idéal », Courbet entendait le faux idéal, professé par certains critiques à vues étroites, l'idéal *absolu*, insaisissable, indéfini et chimérique, l'idéal unique et abstrait, mais non celui qui est dans le cœur de tout artiste capable d'éprouver un

(1) Fernand Caussy. *Psychologie de l'Impressionnisme.*

sentiment élevé et une admiration sincère. L'idéal absolu n'existe pas plus que *le* style absolu et *le* beau absolu. Winckelmann disait : « La beauté parfaite est comme l'eau pure, qui n'a aucune saveur particulière. » Ce qui reviendrait à dire que le beau ou l'idéal, dans ce sens, sont insipides !... Absurdité flagrante. Il y a autant d'*idéals* qu'il y a de poètes et d'artistes. Chacun porte son idéal en soi-même, et il n'est personne qui puisse se vanter de n'en pas avoir. Les réalistes, les naturalistes les plus décidés sont, à leur manière, des idéalistes, eux aussi ; ils voient la nature avec leur intelligence et leur tempérament, et ils la traduisent, en y mettant, tout comme les autres, une part d'eux-mêmes, — la plus précieuse.

Et ainsi, quoi qu'ils fassent, les artistes, — les vrais, non ceux qui s'intitulent tels — sont aussi des poètes. Ne dégagent-ils pas de ce qu'ils interprètent un peu de poésie ? Et ce qu'on appelle la poésie de la nature, n'est-ce pas justement ce qu'ils y mettent d'eux-mêmes ? La nature objective n'a aucune poésie ; la poésie « des brins d'herbe » n'est que pure imagination : il n'y a de poésie que celle que crée notre cœur amoureux.

Nous savons avec quelle éloquence John Ruskin établit cette union parfaite de l'homme avec la nature, faite pour lui, et s'adaptant à lui si merveilleusement. On étonnerait bien des idéalistes en leur rappelant que le préraphaélisme, dont certains se sont prétendus les continuateurs respectueux, naquit de cette proclamation solennelle : « Les artistes doivent aller à la Nature en toute simplicité du cœur, sans rien rejeter, sans rien mépriser, sans rien choisir » — et, conséquence forcée, sans idéaliser non plus !... Et par Nature, il ne s'agit pas de la fausse Nature, de la Nature enlaidie et déformée, mais de la grande et vraie

Nature, de la « Nature naturelle », — de celle qui est « toute Beauté ». Bannies donc toute imagination, toute tentation d'« améliorer les œuvres de Dieu »! Bannis le mysticisme et le rêve trompeurs, étrangers à la vie! « Si vous n'êtes pas inclinés », déclare Ruskin, « à contempler les ailes des oiseaux que Dieu vous a donnés à voir et à toucher, beaucoup moins devez-vous l'être à contempler et à dessiner des ailes d'anges que vous ne pouvez voir. »

Ne croirait-on pas lire la condamnation, cinquante ans d'avance, de l'école idéaliste par celui-là même qu'elle devait proclamer son inspirateur et son chef?

Il est juste d'ajouter que si, en Angleterre, la révolution préraphaélite de 1850 fut prêchée au nom du réalisme contre les banalités académiques, et que si jamais professions de foi aussi naturalistes retentirent dans le monde que celle qu'exprima Ruskin et qu'adoptèrent ses disciples fanatisés, cette intransigeance fut de courte durée. Les conquêtes faites, une fois le geste individuel et expressif retrouvé, le coloris franc et pur reconquis, la nature ne fut plus le seul guide respecté et vénéré. Rosetti arriva à peindre ses héroïnes, non d'après les modèles, mais d'imagination; Watts faisait poser un modèle devant lui, a-t-on dit, mais il ne le regardait pas! « S'il le regardait, l'être vivant pourrait modifier l'idée qu'il s'est faite du mythe, et le mythe seul importe. Il ne regarde même pas beaucoup les gens dont il fait le portrait : il les lit, il les écoute, il les expérimente, il ne s'inquiète pas de ce qui n'est pas en eux signe d'idée. »

Tout doit être « signe d'idée » pour les artistes anglais; et tout n'est que cela pour eux. La nature n'est que l'acces-

soire, l'humble servante des intelligences bien cultivées. L'art doit faire « penser »; l'art doit être noble. Et pourquoi doit-il être noble? A cette question il a été répondu : « Non parce que le noble est plus beau que le vulgaire, mais parce qu'il est plus honorable pour la patrie anglaise. »

Ce mot résume tout. C'est aussi la condamnation, pour des raisons opposées à celles de tout à l'heure, du singulier engouement qui s'empara, chez nous, un moment, de tout une jeune école pour un art certainement original dans ses imitations mêmes, mais si différent du nôtre, solide, robuste, nourri de lumière, et si contraire à notre tempérament... Art merveilleusement d'accord avec l'éducation, l'hérédité et la race, en ce pays de brumes, de songes et de spleen, où le paysage n'existe guère, depuis que Constable n'est plus là pour s'inspirer des vieux Flamands et que M. Stephenson et ses disciples se bornent à pasticher Corot. La campagne anglaise, d'ailleurs, essaierait en vain de parler au cœur de nos artistes, avec sa sécheresse de tons et de lignes, ses chaumières tirées au cordeau, et ses moutons blancs qui semblent sortis d'une boîte de jouets. Et puis, comment faire dire aux arbres ce qu'on peut faire dire aux gens, voire aux animaux, par des attitudes ou des physionomies? Landseer a réussi à faire parler les chiens; quel triomphe auprès des âmes sensibles! On se rappelle l'histoire de sa présentation au roi de Portugal : — « Je désirais beaucoup, Monsieur, lui dit le monarque, faire votre connaissance; j'aime tant les bêtes! »

Les peintres anglais ne font-ils point parler même les objets inanimés? La façon de draper une étoffe, par exemple, avec ou sans plis, a parfois dans leurs tableaux une énorme

importance. Dans ses *Matinées florentines,* Ruskin a parfaitement établi que la recherche du plissage et la minutie de son rendu sont toujours le signe de l'idéalisme, du mysticisme, — tels les canéphores du Parthénon et les surplis de nos prêtres, — tandis que le drapé large, par grandes masses, est le signe du matérialisme et se remarque généralement chez les artistes moins préoccupés de l'âme que du corps...

Que d'intentions et de subtilités! Comme tout cela répond peu à nos aspirations!...

L'art, c'est la nature traduite, interprétée par une âme d'artiste. Qu'importent le genre, le sujet, les intentions, l'idée, la forme? Une œuvre n'est artistique que si elle nous émeut. Il y a mille façons pour une œuvre d'être belle, comme il y a mille façons pour les artistes d'être personnels et d'avoir du génie. Les « petits maîtres » hollandais, si méprisés par les évolutionnistes du moment, ont atteint la vraie beauté par des moyens différents, mais aussi sûrement que bien des « grands maîtres » d'ailleurs. Certes, il y a des nuances dans la beauté; un chef-d'œuvre de Botticelli ou de Michel-Ange est incontestablement supérieur à un médiocre Van Ostade; mais nous donnerions volontiers tous les Poussin et tous les Murillo du monde pour *la Cour de la maison hollandaise* de Pieter de Hoogh, pour une *Boucherie* de Rembrandt, ou pour *l'Allée* de Hobbéma. Van Eyck ne visait pas à être idéaliste, ni même « iconique » dans ses incomparables portraits des donateurs de Berlin et dans ceux d'Arnolfini et de sa femme, de la National Gallery; entre eux et quelque représentation ésotérique de la Légende ou de la Fable, le choix pourtant ne saurait être un seul instant douteux.

Et, justement, l'histoire de l'art dans le passé, non moins que l'histoire de l'art aujourd'hui, est là pour attester la puissance de plus en plus invincible de la simple et touchante vérité. Que deviennent au bout de quelques années, que sont devenues, dans tous les temps, la plupart des œuvres que dictèrent seuls l'habileté, les formules d'école ou le caprice du moment?

Et combien, par contre, triomphent et grandissent à travers les siècles les maîtres qui se sont appuyés sur la réalité, en y mêlant, comme firent les peintres du Nord, la sève d'un tempérament, ou, comme firent les gothiques, la sublime candeur d'un cœur ingénu!

Certains maîtres, bien dignes d'être admirés, et qui, en ces dernières années, ont reconquis une faveur où semble s'être malheureusement glissé beaucoup de snobisme, certains Italiens par exemple, ont porté, qui le niera? l'art aux sommets. Mais pourquoi, cependant, trouvent-ils moins le chemin de notre âme que d'autres qui, avec moins d'imagination, avec un vol moins haut, ont borné leurs ambitions à rendre naïvement, consciencieusement, ce qui les entourait? Comment se fait-il que ces grandes œuvres, où s'agite tout un monde de divinités, ces grandes œuvres de foi et de dévotion, toutes radieuses qu'elles soient, nous laissent froids, — tandis que les petites, les timides, les simples, celles où les maîtres du Nord, sans franchir le cercle de leur existence, se sont contentés de verser toutes leurs joies et toutes leurs douleurs, pareilles aux nôtres, ont pour nous un charme inaltéré, une fraîcheur toujours nouvelle et des accents qui nous arrachent des larmes?... C'est que rien n'est vraiment et éternellement beau dans l'art que ce qui est

nourri de notre chair et de notre sang; c'est que le ciel, si éloigné de nous, ne vaut pas, avec tous ses dieux, la terre où nous aimons, où nous souffrons, où chaque chose tient à nous par quelque côté intime de notre être.

Çà et là, parfois, chez les Italiens, en quelque page modeste, apparaît tout à coup une note plus tranquille, un sentiment plus discret que les sentiments auxquels ils nous ont habitués; et soudain cette page-là rayonne et laisse tout dans l'ombre autour d'elle. Ce n'est pas Raphaël, André del Sarto, le Corrège, Véronèse, avec leurs splendeurs décoratives, leur allure et leur caractère, qui nous retiennent alors, et surtout : c'est la grâce frêle d'une tête de vierge ou d'ange de Botticelli ou de Filippino Lippi; c'est un portrait de Bellini, ou de Ghirlandajo, tracé sans autre préoccupation que de rendre exacts, fidèles, scrupuleux, les traits du modèle. L'artiste n'a point levé les yeux au ciel; il a regardé devant lui, avec ses yeux d'élu, — et cela lui a suffi pour faire un chef-d'œuvre.

Certes, ces maîtres, qui savent ainsi nous émouvoir avec un langage si peu compliqué, se gardaient bien de confondre la réalité avec le terre-à-terre; la réalité qu'ils peignaient était vraiment vivante et, dans les corps, ils se gardaient bien d'oublier de mettre une âme, — leur âme d'artiste. Et ainsi l'œuvre s'animait, devenait palpitante, et elle bravera impunément les siècles.

Quel exemple et quelle leçon pour ceux d'aujourd'hui que tourmenterait la tentation de résister à eux-mêmes, d'être semblables à d'autres, de suivre des chemins inconnus où s'égarent leurs pas, et d'écouter des voix sans écho dans leur cœur!

*
* *

Genre inférieur, genre facile, à la portée de tous, vulgarisé, banalisé par la médiocrité et l'amateurisme... L'apparence, certainement, n'est pas sans apporter quelques arguments sérieux à ce réquisitoire des contempteurs du paysage. Le mal qu'un artiste a appelé la « verdurite » sévit cruellement. Il couvre les Salons et les Salonnets d'une vaste lèpre de toiles désolantes, orgueil de jeunes filles bien élevées et de vieux fonctionnaires qui charment leur retraite en calomniant l'œuvre du Créateur. Elles sont innombrables et rien ne semble pouvoir en conjurer l'incessante multiplication.

Ces produits d'amateurs obstinés ou de peintres incapables d'un effort plus complet ou d'une pensée plus élevée nous remplissent de tristesse et de découragement. Et il faut dire aussi que l'impressionnisme même et le néo-impressionnisme ont rendu le mal plus facile à propager, en supprimant du paysage l'élément émotif et en y faisant prédominer la matérialité et la sécheresse du métier.

Le triomphe de principes comme ceux de Paul Signac, affirmant l'unique souveraineté des qualités formelles, suffirait seul, — au grand scandale d'ailleurs de M. Péladan — pour précipiter la décadence de l'art : « L'art est immuable et perpétuel. Pour la *peinture,* son signalement permanent, c'est : 1° harmonie de lignes (composition, dessin); 2° harmonie de tons (clair-obscur); harmonie de teintes (couleur). Le chef-d'œuvre réunit toutes ces qualités... Quant au sujet et au format, c'est une question de mode littéraire et de milieu social, sans importance. Une nature-morte de Cézanne, un panneau de boîte à



ÉTUDE POUR LES PÊCHEUSES DE CREVETTES (FUSAIN)

ponce de Seurat, c'est aussi belle peinture que la *Joconde* ou les 200 m. 32 du *Paradis* du Tintoret... Les Giaours et les Ivanhoë des sujets chers à Delacroix nous sont maintenant bien indifférents. Mais on sera toujours ému par les arabesques de lignes et de couleurs qu'ils motivent. Les sujets passent, la *peinture* reste. »

Ces principes renferment une part de vérité; mais il serait dangereux de les suivre au pied de la lettre et de s'en contenter. Il y autre chose dans l'art de peindre que « de la peinture ».

Il y a autre chose, et *il faut* qu'il y ait autre chose — surtout dans le Paysage.

Le Paysage fut jadis un genre secondaire, — le « petit genre », comme on l'appelait. Mais du jour où s'éveilla en lui un sentiment nouveau, inconnu, celui d'une nature avant cela insoupçonnée, du jour où l'école de 1830 apporta dans l'art une expression, une poésie, une éloquence soudain révélées, le Paysage s'éleva au premier rang de l'art. Une âme lui était venue, — cette âme qu'avaient fait pressentir, qu'avait annoncée déjà, dans les temps lointains, *le Coup de soleil* de Ruysdael, *l'Allée* d'Hobbéma et *le Moulin* de Rembrandt, mais qui cette fois enfin resplendissait. Ce n'était plus le beau motif décoratif, ou de style, ou de composition ingénieuse; c'était comme une voix qui parlait, intime, pénétrante, charmante ou douloureuse, disant des mots qu'elle n'avait jamais dits, en une langue qu'on n'avait jamais entendue. Dès 1831, Gustave Planche s'écriait : « Le Paysage prétend désormais à une poésie haute, vague, mais réelle et pleine de nature. » Paroles prophétiques, que venait consacrer, vingt ans plus tard, lors de la première expo-

sition universelle de 1855, cette fière affirmation des frères de Goncourt : *Le paysage est la victoire de l'art moderne* ».

Il faut dire que les maîtres avaient porté du premier coup le paysage aux sommets; ils s'y étaient montrés à la fois « peintres » et poètes. Dans la nature qu'ils interprétaient, peu importait que l'homme fût présent ou absent ; car, même absent, on y devinait sa présence. L'artiste la réchauffait de la flamme de son cœur, et la remplissait de son enthousiasme et de son amour. Ces réalistes étaient les plus fervents des idéalistes. Ils mettaient dans leurs œuvres, sans le vouloir et très naïvement du reste, ce qu'un philosophe se plaignait de ne pas trouver dans le paysage : une « expression morale ». Leurs paysages étaient « humains ».

Et s'il est vrai que l'art tende à un retour vers le passé, vers les maîtres, — non pour les refaire, mais pour faire comme eux, — un retour qui les fortifie après la crise qu'il a subie et les luttes qui se sont déchaînées, c'est bien de cela qu'il convient que le paysage en particulier songe à s'inspirer. Ainsi pourra-t-il se sauver de l'envahissante médiocrité et s'élever au-dessus de la redoutable et affligeante facilité. Tout l'y prépare, et les esprits les plus libres semblent d'accord sur ce point. Au métier, à l'exécution matérielle, à la science de la composition, du dessin, de la mise en page, que vienne s'ajouter, comme élément essentiel sans lequel l'œuvre ne serait que virtuosité et artifice purs, le sentiment personnel de l'artiste, son style, sa pensée. Que la nature soit un « thème », un moyen d'expression s'accordant avec la pensée pour réaliser le but, qui est la beauté.

Sur ce thème s'exercera, chez les uns, davantage le sentiment proprement dit, chez d'autres la forme. Il est certain que

le tempérament flamand, par exemple, s'accommode mal de l'élégie et de la romance ; il donne à la poésie un caractère de force et de santé, rarement de souffrance et de mélancolie. Dans ses œuvres les plus dramatiques, Verstraete ne cesse point d'être peintre, et il l'est avant tout, — comme le sont également, et à plus forte raison, ceux qu'enchantent surtout dans la nature les clartés et les énergies, Courtens, Gilsoul, Verheyden. Pour eux, la poésie, c'est la volupté de la couleur, la sûreté du métier, la joie de la belle matière, solide et riche, l'intelligence de la mise en œuvre, ne se contentant pas des simples « coins », mais voulant la nature synthétisée par le style qui l'ennoblit sans lui enlever de sa vérité. Ce ne sont pas des sentimentaux; ils ne cherchent pas à donner au paysage « une expression morale » ; mais le sentiment et l'expression résultent directement de sa beauté plastique, voire simplement décorative.

« La nature est un dictionnaire que l'artiste devra sans cesse consulter dès qu'il sentira qu'il perd pied, et dont il lui sera impossible de se passer. L'artiste peut plus ou moins s'en éloigner ou s'en rapprocher. Beaucoup de Delacroix ne sont faits que de souvenirs de nature : ces souvenirs suffisent. Les Corots d'Italie, par contre, ne sont que des coins de nature, copiés avec toute l'ingénuité d'un œil sincère ; mais c'est moins par la ressemblance du modèle et de la copie que par ce que le peintre y a mis de lui-même inconsciemment que ces études sont belles ; « ainsi parle un « indépendant », M. René-X. Prinet (1). — « L'artiste doit rester en communion constante et

(1) *Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques.*

avec la nature et avec l'idéal : l'émotion esthétique résulte seulement de la rencontre de ces deux forces » ; ainsi parle un « idéaliste », M. Jean Delville (1). Et la formule que voici semble résumer la question toute entière : « L'art est une manifestation de vie supérieure (2) ».

Déjà un critique d'avant-garde, M. Adolphe Retté, avait écrit : « La seule chose qui importe en art, c'est de créer la vie », de la créer telle qu'elle est particulière à chacun de nous, afin de la réaliser pleinement, chaque être étant différent l'un de l'autre et aucun n'ayant sur la terre son pareil.

L'art tend donc fatalement à mettre « notre personnalité en lumière », à nous faire « créer exclusivement selon la vision que chacun de nous se fait lui-même de la vie ». Et encore : — « L'art est, selon les instincts de chacun, un mélange à parties inégales de la vie et du rêve. » Le rêve, c'est nous ; la vie, c'est l'univers.

Quant à vouloir inventer des systèmes ou des théories qui régleraient les conditions de ce travail mystérieux et sublime, ce serait folie. Il n'appartient à personne de les fixer. — « L'artiste », disait le sculpteur Préault, « est celui qui voit plus grand, plus clair et plus haut que les autres hommes. Voyez-vous cette étoile ? dit-il au vulgaire. — Non ! — Eh bien, moi, je la vois ! »

De ce que l'individualisme est illimité, infini, on peut facilement conclure à l'infinie interprétation de la nature. Le champ de l'avenir est vaste. Le paysage ne saurait déchoir ; il ne peut

(1) *Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques.*

(2) Fernand Caussy. *Psychologie de l'Impressionnisme.*

que se transformer, toujours, sans cesse; et s'il est parvenu à un degré de beauté supérieur, rien n'empêche qu'il n'y parvienne encore par d'autres chemins. Ceux-là mêmes qui avaient proclamé ou accepté sa déchéance ont fini par atténuer leur proscription, en admettant les « paysages de rêve ». Il pouvait y avoir là un progrès, si des intelligences créatrices avaient su en faire jaillir une source d'émotions neuves ; — tels Turner et ses merveilleuses hallucinations; — mais entre des mains inhabiles, ce prétendu progrès n'a été, en somme, qu'un retour inavoué au paysage décoratif, historique et mythologique des anciens classiques, « retapage » de la vieille allégorie, de la peinture littéraire, mêlant aux arts plastiques l'art de la pensée et de l'écriture, et confondant les genres, leurs procédés, leurs outils et leur langage. Nul rêve d'ailleurs, dans la nature, n'égalera jamais la réalité; et l'imagination la plus poétique de l'homme essaierait en vain de créer des merveilles comparables aux siennes. Qu'il lui suffise de les interpréter, pour peu qu'il ait des yeux pour les apercevoir et une âme pour les comprendre.

La formation d'un groupe qui s'est intitulé « naturiste » a été aussi, — bien qu'il faille n'attacher que peu d'importance à ces sortes d'étiquettes, se succédant les unes aux autres et disparaissant tour à tour, — une indication curieuse de l'état des esprits inquiets. Essai de conciliation tenté par le symbolisme idéaliste avec le naturalisme autrefois conspué : L'art dans la nature, prise dans son acception haute et précise tout ensemble, est une utopie; on restitue à la majesté de la Terre et du Firmament l'hommage qui lui est dû; on grandit l'homme des champs, l'homme rustique, l'Homme de la Nature, jusqu'à en faire des synthèses. C'est plus que n'avait fait Millet lui-même, — au delà du but, plus loin que

la Vie : « La nature élit chacun. Elle commande les hommes afin qu'ils se penchent sur les eaux, et pour qu'ils modèlent des amphores de roche. Et s'ils luttent, les uns, dans un four à coke; s'ils élèvent, les autres, des abeilles; s'ils cultivent des roses et des blés, ce n'est point par un stratagème, ni une simagrée des hasards... Ces pêcheurs, ces maçons, ces bouviers ont été, sans nul doute, élus à travers toute l'Éternité pour solenniser les guêpes et les marbres... Et ils apparaissent moins des hommes que de vivantes Enclumes, les uns; et ceux-ci des Houlettes, des Corbeilles et des Faux... (1) ».

Ceci nous fait penser à M. Edmond Picard, se demandant un jour si les steamers et les trois-mâts en mer n'y sont pas plutôt, par le fait d'un habile destin, pour le plaisir des artistes que pour les nécessités commerciales... Reconnaissons là du moins de nobles ambitions. Grandiloquentes et excessives, elles affirment, dans leur excès même, l'incontestable et suprême splendeur de l'univers, divinisé par l'âme des poètes.

Il n'est pas indispensable cependant que, pour être à la fois réalité et pensée, vie extérieure et sentiment intime, pour être « humain » dans le plus large sens du mot, l'art nous montre dans la nature l'image même de l'homme. Le silence aussi a sa grandeur et la solitude sa majesté. Une œuvre a atteint son expression suprême quand elle nous inspire la sérénité, qui est un des caractères les plus essentiels de la perfection. Or, rien n'est plus capable de l'inspirer que le spectacle de la nature, équili-

(1) Saint-Georges de Bouhélier, *Vie héroïque des aventuriers, des poètes, des rois et des artisans* — Voir aussi, du même auteur, la *Résurrection des dieux; théorie du Paysage*, fantaisie païenne et panthéiste, sorte d'épithalame « solemnisant les épousailles des âmes avec les paysages », d'où naissent les dieux, c'est-à-dire les Forces de la Nature.

brée et harmonisée en toutes ses parties. Où est l'homme, est aussi la souffrance; là où il n'est point reparaît la paix... Dans la solitude, la nature sereine s'épanouit, plus belle parce que moins déchirée; et alors il semble qu'un parfum d'infini s'en dégage et envahit doucement notre âme... L'art qui sait dire tout cela, l'art qui peut faire parler à la création un si noble langage et nous pénétrer d'une si pure émotion n'est pas, Dieu merci! un art inférieur.

« Toute Nature est Beauté... » Nous avons vu comment l'artiste sait, dans la nature, découvrir la beauté et l'éclairer à la lumière de son cœur. Les sources de la beauté sont éternelles, et ces sources sont dans la nature; l'art ne mourra point tant que nous y puiserons, comme un amant aux lèvres de sa bien-aimée, nos plus hautes joies et nos plus féconds enthousiasmes...

Oui, toute Nature est Beauté... Et Ruskin ajoutait : — « Tout Art, devant la Nature, est adoration. »

Et l'artiste, en effet, adore... Il adore ces bois sombres, ces campagnes fleuries, ce ciel d'argent et d'or, qui le font vivre en de perpétuelles délices, aspirant à l'unique bonheur de pouvoir les contempler toujours. C'est Turner à son dernier soupir s'écriant : « Le soleil est Dieu! » et Corot : « Voyez, voyez ces paysages!... » — comme si leurs suprêmes vœux eussent été de retrouver après la mort les splendeurs qui avaient extasié leur génie sur la terre et dont il s'étaient fait eux-mêmes leur paradis.

PRINCIPALES ŒUVRES DE THÉODORE VERSTRAETE

Paysage aux environs de Berchem. — *Vue prise à Rupelmonde; Soleil couchant.* — Anvers, 1873.

Sur le Rupel. — *Vue prise à Burght.* — Gand, 1874.

Dans le bois. — *Mois de mai.* — Bruxelles, 1875.

Environs de Malines. — *Environs d'Anvers.* Anvers, 1876.

Journée de printemps. — *Avant la pluie.* Gand. 1877.

Avant l'orage. — *Environs de Merxem.* — *Le Matin: temps brumeux.* — Anvers, 1877.

Après la pluie. — *Soirée d'été.* — Anvers. 1878.

Soirée d'automne (à M. J. Vander Taelen). — *Le Mois d'avril.* — Bruxelles, 1878.

Après-midi. — *Environs d'Amsterdam.* — Malines, 1878.

Le Point du jour. — *Dans les polders* (à M. G. Eekhoud). — Anvers, 1879.

Un soir d'été. — Gand, 1879.

Le Matin. — Bruxelles, 1880.

Soirée d'avril; labour (musée de Buda-Pesth). — Bruxelles, 1881.

Dans la bruyère (à M. De Waele-Van Berckelaer). — *Matinée d'avril* (collection Van Cutsem). — Anvers, 1882.

Soir de juillet. — *Lever de lune.* — Gand, 1883.

Soir de novembre; ramasseuses de pommes de terre. — *Bûcherons; les souches*; *Matinée d'été* (collection Van Cutsem). Bruxelles, 1884.

Allée des hêtres, à Braeschaet (musée de Buda-Pesth). — Anvers, 1885.

Le Viatique; *Janvier* (à M. Belpaire). — *Ferme en Hollande.* — *Dans les prairies hollandaises.* — *Braeschaet sous la neige* (à M. Schaeffer). *Après l'orage.* — Anvers, 1886.

Un Coin de bruyère. — *Soir d'été; vaches rentrant à la ferme* (appartient au Gouvernement). — Bruxelles, 1887.

Les Bouleaux (à M. Lucien Solvay).

Calmpthout. — *L'Enterrement en Campine* (collection Van Cutsem). — *Les Traqueurs.* — Anvers, 1888.

Matinée de printemps. — *Lavoir en Zélande.* — *Bois de sapins.* — Buda-Pesth, 1886.

Lever de lune dans les dunes. Gand, 1889.

Soir en Campine. — *Dunes de Calmpthout.* — *Sous-bois.* — *La Maison du bûcheron* (musée de Buda-Pesth). — *La Gardeuse de chèvres.* — *Le Haleur* (collection Van Cutsem). — Bruxelles, 1890.

L'Heure des chauves-souris; soir à Schoore (à Tournai).

Mes Voisins; Zélande. — *Meules; Zélande.* — Paris, 1890.

Temps gris sur l'Escaut, à Schoore. — *La Veillée d'un mort en Campine* (musée d'Anvers). — *L'Étang à Schoore.* — *Nuit à Braeschaet.* — Anvers, 1891.

Après la pluie; septembre (musée d'Anvers). — *Les Vagues.* — *L'Estacade à Blankenberghe* (collection Van Cutsem). — Gand. 1892.

Les Pêcheuses de crevettes (à M. Soil, de Tournai). — *Rentrée dans la bruyère.* — *Après le baptême.* — *En route pour le travail; matinée d'octobre.* — *La Mer.* — *Nuit.* — Anvers, 1892.

La Cour de mon voisin. Panneaux décoratifs au château de M. de Naeyer, à Willebroeck. — Anvers, 1893.

Dans le parc. — *La Mare aux grenouilles.* — Bruxelles, 1893.

Au Cimetière; après l'enterrement (musée de Bruxelles). — *Dans le verger, en Zélande* (collection Van Cutsem). — *L'Approche de l'orage, à Blankenberghe.* — *Le Jardinet de mon voisin.* — Anvers, 1894.

Soir dans la bruyère. — *Le Jardinier.* — Anvers, 1895.

Les Meules; nuit d'été à Wenduyne (collection Van Cutsem). — *L'Etang; soir à Braeschaet.* — *Vagues à l'embouchure de l'Escaut.* — *Le Départ des pêcheurs, à Blankenberghe* (collection Van Cutsem). — *L'Escaut à Hansweerd.* — *La Briqueterie.* — *Soir à Blankenberghe.* — Anvers, 1895.

L'Étang à Putte. — Liége, 1896.

Bruyère (musée d'Anvers). — Anvers, 1896.

Le Joueur d'orgue (collection Van Cutsem). — *En mars.* — Paris, 1896.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Tableaux et dessins de Théodore Verstraete.

Des presses
de Madame Veuve Monnom
32, rue de l'Industrie,
Bruxelles.

